

Helsingin yliopisto
Filosofian, historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos
Taidehistorian oppiaine

Pro gradu -tutkielma

Pragmatistinen semiotiikka nonfiguratiivisen
nykymaalauksen tarkastelussa: Carolus Enckell,
Mari Rantanen ja Sini Vihma

Jonna Hyry

Ohjaaja: Kirsi Saarikangas
24.4.2012

Sisältö

1. Johdanto	1
1.1. Tutkimuskohteena modernismin perillinen	2
1.2. Taidehistoria ja semiotiikka kohtaavat.....	5
1.3. Tutkimuskysymykset, käsitteiden määrittelyä	7
1.4. Merkityksen määrittelyä.....	10
1.5. Konteksti ja muuttuvat tulkintatavat	11
2. Pragmatistinen semiotiikka visuaalisen teoksen tarkastelussa	13
2.1. Merkin käsite ja taideteoksen merkkiluonne	13
2.2. Triadinen merkkirelaatio: objekti, representamen ja interpretantti	15
2.3. Pragmatistinen merkkikäsitys ja taideteoksen merkitys käyttönä	16
2.4. Kuvamerkin ikonisuus ja plastisuus.....	17
2.5. Referenssi eksemplifikaationa ja ostensiivinen merkitys.....	19
3. Nonfiguraatiivisen maalauksen merkitysten jäljillä.....	20
3.1. Nonfiguraatiivisuus osana maalauksen traditiota – näkyvän ja näkymättömän kuva	20
3.2. Kuvaton kuva ja kielenvastaisuus – modernistisen abstraktion dogmit	24
3.3. Nonfiguraatiivinen kuva ja representaatio	28
3.4. Maalauksen medium ja merkityksenmuodostuminen	33
3.5. Nonfiguraatiivinen maalaus osana nykytaiteen kertomuksia.....	38
4. Nonfiguraatiivinen maalaus ja pragmatistinen merkkikäsitys – analyysi.....	43
4.1. Carolus Enckell: <i>Axenometry</i> – modernistinen muotokieli nykytaiteen kontekstissa....	43
4.2. Mari Rantanen: <i>Imprisoned by Beauty 4</i> – nonfiguraatiivinen postmodernin ilmentäjänä 49	
4.3. Sini Vihma: <i>Häntä odotellessa III</i> – nykymaalauksen tilallisuudesta ja käsitteellisestä tavoittamattomuudesta	55
5. Pohdinta – kiistatta kuvia, monitasoisia merkkejä	60
Lähteet ja kirjallisuus.....	66
Kuvalliset lähteet	66
Kirjallisuus.....	66
Elektroniset lähteet.....	69
Liitteet	I
Liite 1. Kuvaluettelo.....	I
Kuva 1. I	
Kuva 2. II	
Kuva 3. III	

1. Johdanto

Figuratiivinen kuva on 1990-luvulta alkaen hallinnut kotimaista nykytaiteen kenttää. Figuratiivisen ilmaisun nousu ajoittuu modernismin väistymiseen. Viimeistään tuolloin tyypillisesti modernismiin assosioituva nonfiguratiivinen ilmaisu alkoi saada aiempaa negatiivisempia konnotaatioita kuten taiteen autonomia tyhjänä formalismina, elävästä elämästä vieraantuminen, maskuliinisuuden ylivalta sekä yhden totuuden julistus. Vilkaistu kotimaiseen nykytaiteen kenttään 2010-luvun vaihteessa kuitenkin osoittaa nonfiguratiivisen kuvan elävän ainakin maalaustaiteessa erilaisine, muuttuvine merkityksineen. Nonfiguratiivisen ilmaisun ovat omaksuneet myös monet naispuoliset taiteilijat.

Tutkielmani tarkoituksena on yhtäältä purkaa nonfiguratiivisen maalauksen muuttuvia merkityksiä 2000-luvun kotimaisen nykytaiteen kontekstissa eri ikäpolvia, sukupuolia ja tyyliuuntia edustavien taiteilijoiden tuotantoa sivuten. Toisaalta pyrin taustoittamaan nonfiguratiivisen maalauksen merkitysten muodostumista yleisemmin kytkemällä tutkimuskohteen käsittelyn modernismin ja nykytaiteen traditioon sekä representaation tarkasteluun. Analyysimetodina hyödynnän Charles S. Peircen pragmatistista semiotiikkaa, joka erotuksena strukturalistisesta semiotiikasta mahdollistaa kokemuksellisen aspektin huomioonottamisen taideteoksen tulkinnassa. Etenkin nykytaiteen tulkinnassa kokemuksellinen aspekti painottuu.

Erwin Panofskyn (1955, 14) tunnetun toteamuksen mukaan abstraktissa maalauksessa on minimimäärä sisältöä. Pyrin selvittämään nonfiguratiivisen maalauksen merkityksiä, kuvallista luonnetta sekä suhdetta representaatioon. Hypoteesini on, että nonfiguratiivisellakin kuvalla on yleensä itsensä ulkopuolinen referentti. Aiemmassa taidehistoriallisessa tutkimuksessa kuvan semioottinen tarkastelu on perustunut paljolti strukturalistisiin teorioihin. Pragmatistisen semiotiikan teoriaa on modernismin ja nykytaiteen tutkimuksessa tähän mennessä hyödynnetty suhteellisen rajoitetusti. Nonfiguratiivinen taide on kuvan semiotiikan tutkimuksissa joskus jopa ohitettu kuvan semiotiikan ratkaisemattomana ongelmakohtana.

1.1. Tutkimuskohteena modernismin perillinen

Nonfiguratiivista maalaustaidetta voidaan lähestyä modernistisen kuvatradition tuotteena *par excellence* modernismia arvioivien käsitysten lävitse. Tässä tutkielmassa tarkastelen nonfiguratiivista maalaustaidetta osin toisella tapaa jäljittäen sen merkityksiä maalauksen mediumin ja nonfiguratiivisen kuvatyypin kautta osana nykyaiteen kontekstia.

Tutkimusaiheen valintani perustuu kokemuksiini nykyaiteen tulkinnasta ja arvottamisesta. Usein muiden nykyaiteen kentän toimijoiden kanssa yhteisymmärryksessä jakamani nykymaalauksia koskevat tulkinnat ovat osoittautuneet ristiriitaisiksi taidehistorian joidenkin nonfiguratiivista maalausta koskevien käsitysten kanssa. On huomionarvoista, että postmodernismin myötä nykyaiteen kuvakielet ovat moninaistuneet ja viimeistään 2000-luvulla nonfiguratiivisenkin kuvan ilmentymät ovat saaneet vaihtelevampia merkityksiä.

Modernistisen taiteen teoreettisten perusteiden voidaan arvioida Paul C. Vitzin & Arnold B. Glimcherin (1984, 12–21) mukaan ilmaantuneen modernin tieteen syntyaikoina 1800-luvun puolessavälissä, jolloin analyttis-reduktionistinen maailmankuva alkoi länsimaissa vallata alaa. Taideteos eräänlaisena merkitysten risteyskohtana on väistämättä osa myös laajempaa sosiaalista ja historiallista jatkumoa. Modernistinen diskurssi yhdistetään tavallisesti keskiluokkaisen, valkoihoisen miehen maailmankuvaan. Tämä ei kuitenkaan selitä, miksi modernistista muotokieltä itsessään pidetään miehisenä. Siihenkö faktaan perustuen, että useimmat tunnetut modernistitaiteilijat olivat miehiä? Siksikö, että joidenkin modernismin suuntausten muotokielen geometrisyydessään ja tarkkarajaisuudessaan mielletään ilmentävän matemaattisuutta? Geometrisen modernismin ja maskuliinisuuden suhdetta ihmettelee myös modernistimaalari Carolus Enckell (1984c):

”Naistaiteen” luonnekuva on myöskin yksipuolisesti tunnevoittoinen. Se edistää romanttista maailmannäkemyä, josta alitajuiset ja myyttiset aiheet pulppuavat esiin. Logiikka taiteessa ja tyyllitellyt muodot edustavat maskuliinisuutta. Mihin kategoriaan kuuluvat sellaiset taiteilijat kuin Sigrid Schauman, Sophie Tauber-Arp, Agnes Martin ja Nancy Holt?

Kirsi Saarikankaan (2002, 234) mukaan 1900-luvun modernissa arkkitehtuuriajattelussa yksinkertaisuus ja naamiottomuus liitettiin miehisyyteen, vaatteet, koristeellisuus ja naamioituminen taas naisellisuuteen. Monet arkkitehtonisen muotokielen naisellisiksi tai

miehisiksi ajatellut ominaisuudet palautuvat pitkälti sukupuolten ruumiillisiin piirteisiin (Saarikangas 2002, 238). Esimerkiksi ornamentti yhdistettiin naisellisenä ja primitiivisenä pidettyyn koristautumiseen ja naamioitumiseen, kun rakenteet ja tietynlainen pysyvä ajattomuus liitettiin miehisyyteen (Saarikangas 2002, 233). Maalaustaiteen modernismissa ilmenivät vastaavat periaatteet.

Muotokielen liittäminen sukupuoleen on myös kontekstisidonnaista. Kimmo Pasanen (2004, 120–122) mukaan eurooppalainen geometrinen abstraktio nähtiin newyorkilaisten, lähes yksinomaan miespuolisten abstraktien ekspressionistien silmin naisille sopivana nypläyksenä. Alkuperäiskansojenkin taiteessa naiset tekivät vaatteita ja muita arkisen elämän somistuksia käyttäen niissä usein geometrisia kuvioita, mutta rituaaleihin liittyvät taiteelliset toiminnot kuuluivat miehille. Amerikan intiaanien shamanistinen rituaalinen taide tyyliteltyine hahmoineen ja geometrisine muotoineen tarjosi esteettisen perustan abstraktille ekspressionismille. Enckellin (ks. edellä) luonnehdinta 1980-luvun ”naistaiteen” yksipuolisen tunnevoittoisesta luonnekuvasta romanttisine maailmannäkemyksineen, alitajuisine ja myyttisine aiheineen saattaisi kuitenkin suurelta osin käydä 1950-luvun maskuliinisen abstraktin ekspressionismin kuvauksesta (vrt. Pasanen 2004, 114–127).

Millä perusteilla universaalisuutta ihanteenaan pitävä modernismi olisi jo lähtökohtaisesti erityisen miehistä? 1900-luvun modernistisessa abstraktiossa ilmenevä puhtaan muodon ihanne rakentui estetiikan autonomiaopille. Anita Sepän (2002, 51–52) mukaan autonomiaestetiikassa keskitytään esteettiseen kohteeseen ja sitä tarkastelemaan esteettisesti asennoituvaa mieleen, joka on määritelty sekä yleispäteväksi että ylihistorialliseksi. Autonomiaestetiikassa ei huomioida ihmisten yksilöllisiä ominaisuuksia, esimerkiksi sukupuolta ja yhteiskuntaluokkaa tai tiedosteta teoreettisten lähtökohtien, tutkimusmetodien ja päämäärien historiallista erityisyyttä, luokkasidonnaisuutta tai sukupuolittuneisuutta, sillä tarkasteltavan kohteen esteettiset ominaisuudet ajatellaan voitavan tavoittaa sulkemalla tulkinnasta ulos kaikki esteettisestä kohteesta ilmenemätön tieto. Seppä (2002, 58) painottaa, että feministitutkijoiden mukaan autonomiaestetiikan ajatus pyyteettömästä, epäpoliittisesta esteetikosta oli luotu peitenimeksi valkoihoiselle, korkeasti koulutetulle, maskuliiniselle subjektille.

Seppä (2002, 49) painottaa, että monien feministisesti suuntautuneiden kriitikoiden mukaan autonomiaestetiikka on osaltaan tuottanut ja uusintanut naisten luovuutta vähättelevää sukupuolipoliittikkaa määritellessään korkeakulttuurisen ”hyvän” tavalla, joka on suosinut valkoihoisia korkeasti koulutettuja miehiä. Seppä (2002, 70) mainitsee eriarvoistavina tekijöinä muun muassa miesten ja naisten koulutukselliset erot, estetiikan teorian miehisyyttä ihannoivat piirteet, naisten käsitöiden ja miesten luovuuden ilmausten erottelut sekä yksityisen ja julkisen elämänpiirin väliset arvoerot. Modernismin retoriikka ihannoi universaalisuutta, mutta käytännössä ei kelpuuttanut naista tämän ilmentäjäksi. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteivätkö monet naispuoliset taiteilijat kokeneet modernistista ilmaisua omakseen. Taiteen merkityksiä tuotetaan yhteisössä myös käsitteiden kautta. Sirpa Häkli (2009) painottaa, että taiteen käsitteet eivät ole luonnollisia saati sukupuolineutraaleja, minkä seurauksena monissa tapauksissa esimerkiksi tunteellisuuden ja herkkyyden ilmaisemisen on katsottu miespuolisilla taiteilijoilla ilmentäneen yleisinhimillisyyttä, naispuolisilla pelkkää rajoittuneisuutta.

Postmodernismi saattaa edelleen tuottaa eriarvoisuutta määrittelemällä yksilöitä esimerkiksi sukupuolen tai muiden ominaisuuksien kautta. Modernismin maskuliinisuuden hegemonia kenties murtui, naispuolisten taiteilijoiden paikka ja heidän tekemänsä taiteen arvo mahdollisesti haluttiin tunnustaa, mutta jälleen kerran myös rajata. Mahdollisesti jotkin naisten ja miesten erilaisuutta korostavat feminismen suuntauksat ovat taiteen kentällä nais erityisyyttä korostaessaan saattaneet toimia emansipaation ajatukseen ja pohjoismaisissa kulttuureissa vallalla oleviin liberaaleihin tasa-arvopyrkimyksiin nähden kielteisesti. Seppä (2002, 73) mukaan naisten emansipoitumisen mahdollisuuksista on kiistelty paljon feministiteoreetikkojen keskuudessa. Osa feministeistä ei hyväksy ajatusta emansipaatiosta, koska he uskovat, että alistussuhteista luovasta tieto-valta-verkostosta on mahdotonta päästä eroon. Emansipaatiosta kieltäytyminen johtaa kuitenkin monenlaisiin ongelmiin: voidaan kuitenkin kysyä, onko feministisessä liikkeessä mitään mieltä, jos se ei usko edes suhteelliseen emansipaatioon (Seppä 2002, *ibid.*).

Moderni nonfiguraatiivinen taide on yhdistetty myös elitismiin ja kolonialismiin. W.J.T. Mitchellin (1994, 228–229) mukaan abstraktin taiteen luuloteltu puhtaus ja välittömyys rakentuvat formalistisen korkeataiteen epäpuhtaalle sosioekonomiselle perustalle. Altti Kuusamo (2003, 170) painottaa, että vaikka abstraktilla taiteella oli mahdollisuuksia uudistua, siitä tuli nopeasti turvallinen alue, jotakin mikä oli samaistettavissa ”hyvään

taiteeseen”. Mitchell (1994, *ibid.*) toteaa, että moderni abstrakti taide päätyi alkuperäisestä edistyksellisyydestään huolimatta pienen eliitin pienelle eliitille kehittyneiden kapitalististen maiden kosmopoliittisissa keskuksissa tuottamaksi aristokraattiseksi taiteen muodoksi. Abstraktia taidetta ei kelpuutettu edistämään myöskään poliittista tietoisuutta – modernin aikakauden kaksi vallankumouksellista liikettä, kommunismi ja fasismi torjuivat avantgardismin ja abstraktin taiteen (Mitchell 1994, *ibid.*).

Nonfiguratiivisten teosten tarkastelussa modernismin perinnön kontekstista on oltava tietoinen. Nykyaikaisen nonfiguratiivisen tulkintatapojen kartoittamiseksi on kuitenkin tarkasteltava nykykatsojien nonfiguratiivisille teoksille antamia tulkintoja. Minkään kulttuurin alueen tutkimista ei pitäisi karttaa vain siksi, että siihen liitetään myös arveluttavia merkityksiä. Viime vuosikymmeninä modernismin tutkimisesta jalustalta on tullut erityisen hyväksyttyä, jopa edistyksellistä. On silti tulkinnanvaraista, hävisivätkö eriarvoistavat käytännöt taiteen kentältä modernismin myötä Jackson Barry (1999, 117) huomauttaa, että postmodernismikin on omalla tavallaan elitististä, vaikka eliittiryhmän kokoonpano on toisenlainen kuin modernismin aikakaudella – kentän toimintoihin osallistuminen edellyttää yhä taiteen tradition ja toimintatapojen tuntemusta.

1.2. Taidehistoria ja semiotiikka kohtaavat

Semiotiikka on yksi mahdollisuus taideteoksen analysointiin tarkasteltavan taiteenlajin erityisluonteen, tulkintayhteisön sekä kontekstin huomioiden. Semiotiikka voidaan määritellä tieteeksi, joka tarkastelee merkityksiä. Harri Veivon (2009, 8) mukaan semiotiikka on määriteltävissä tutkimusalaksi, jonka kohteena on *semiosis*, merkityksen tuottamisen ja välittymisen prosessi. Veivon (2009, 9) mukaan semiotiikan tieteenala on myös eri tieteenaloilla syntyneiden tutkimuskysymysten vuorovaikutusta ja siihen pohjautuvien tutkimuskysymysten määrittelyä. Harri Veivo & Tomi Huttunen (1999, 21) painottavat, että semiotiikka mahdollistaa erityisalan tiedon tarkastelun uudella tavalla, merkityksenmuodostumisen laajalle alueelle ulottuvien periaatteiden näkökulmasta.

Semiotiikan soveltaminen on semiotiikan teoreettisten näkemysten ja käsitteiden käyttöä eri taiteenalojen tutkimuksen kannalta mielekkäiden kysymysten tarkasteluun (Veivo 2009, 12). Taiteiden tutkimus ja eri taiteenalojen semiotiikka sen osana ovat puolestaan yksi tutkimuksen perinteen ja tieteen periaatteiden mukaan rakentunut tapa tarkastella taiteiden

kenttää (Veivo 2009, 12). Esimerkkinä taidehistorian ja semiotiikan vuorovaikutuksesta voisi mainita taideteoksen tarkastelukäytäntöjen muutoksen. Saarikankaan (1998, 7) mukaan kuvien ja tilojen merkitysten muotoutuminen nähdään nykyään prosessina, jossa teos, tekijät, katsojat ja kokijat sekä aika ja paikka ovat keskinäisessä vuorovaikutuksessa. Esteettisen arvottamisen sijaan keskeisempää ovat teosten monien kulttuuristen merkitysten ja niiden muotoutumisen analyysi (Saarikangas 1998, 7). Käsitys teoksesta kulttuurisia merkityksiä sisältävänä ja tuottavana on ensisijainen – merkitykset kerrostuvat ja muuntuvat ajan saatossa eivätkä ole tekijän hallittavissa (Saarikangas 1998, 8).

Veivon (2009, 17–18) mukaan nykytutkimuksessa merkin käsitteen analyttinen arvo on rajallinen ja pyrkimyksenä on pureutua tiettyssä mielessä merkin tasoa syvemmälle: semiotiikassa pyritään yhtäältä hahmottamaan merkkiä laajempien kokonaisuuksien toimintaa, kuten merkkien muodostamaa kudosta eli tekstiä, sekä erilaisille teksteille ominaisia esittämisen ja merkityksen artikuloimisen tapoja tai kokevan subjektin suhdetta merkkeihin ja teksteihin. Merja Bauters (2007, 15) painottaa kuitenkin merkkien dynaamisen ja prosessuaalisen luonteen ja tulkinnan tarkastelun tärkeyttä semiotiikan hyödyntämisessä ja visuaalisten representaatioiden kriittisessä analyysissä. Yksittäisen tutkimuskohteen merkityksenmuodostumisen holistinen tarkastelu mahdollistaa visuaalisten artefaktien lähestymisen merkkeinä (Bauters, 2007, 24). Holistinen tarkastelu ottaa huomioon tulkitsijan suhteessa ympäristöönsä (konteksti), merkkien ja kontekstien historian sekä emotioiden funktion ja roolin merkityksenannon prosessissa (Bauters, 2007, 24).

Kuusamon (1996, 13) mukaan taidehistoriassa tietoisuus metodeista ja niiden vaikutuksesta tutkimusprosessiin on kasvanut ja semiotiikka on tullut perinteisen taidehistoriallisen tutkimustyön alueella hyväksyttävämmäksi. Semiotiikan tutkimuskäytäntö on kuitenkin erikoisella tavalla pakottanut kahtiajakoon visuaalisessa semiotiikassa: kuvateoria yleensä (lingvistiset mallit, havaintoteoria) on eri asia kuin taidehistorian semiotiikka (Kuusamo, 1996, 15). Täsmällisiä analyysimalleja on ollut vaikea sovittaa taidehistorialliseen materiaaliin ja vallitsee kiulu kuvateoreettisten yleistysten ja käytännön tutkimuksen välillä, mutta tämä on aina ollut osa taidehistorian retoriikkaa (Kuusamo, 1996, 15–16). Sovellan nonfiguraatiivisen maalaustaiteen tarkasteluun pragmatistista semiotiikkaa, joka mahdollistaa teoksen tarkastelun suhteessa

vastaanottajaan ja ympäristöönsä tulkinnassa. Keskeistä lähestymistavassani on ajatus taideteoksen merkkiluonteesta ja kontekstin huomioiminen.

1.3. Tutkimuskysymykset, käsitteiden määrittelyä

Termi *kuvataide* herättää ajatuksen, että taiteenlajin funktion kannalta keskeinen on *kuva*, jonkin ilmiön visuaalinen esitys¹. Timo Kaitaron (2010, 164) mukaan kuvat esittävät aina jotakin, muuten ne eivät olisi kuvia. Tavallisimmin kuvan merkityksen ymmärretään olevan yhteydessä siihen, mitä kuva representoi. On mahdollista, että kuva representoi, vaikka se ei näyttäisikään yksiselitteisesti tai välittömästi ymmärrettävästi representoivan mitään ulkoisen todellisuuden ilmiötä. Käytän termiä *nonfiguratiivinen*² yleisterminä modernissa ja nykyaikaisessa esiintyvälle kuvatyypille, jonka ei välttämättä mielletä representoivan. Termiin *nonfiguratiivinen* ei muiden vastaavatyypistä kuvaa tarkoittavien termien (*abstrakti*, *nonobjektiivinen*³) tavoin liity suomen kielessä myöskään tyyliin tai ideologiaan assosioituvia lisämerkityksiä. Termin *nonfiguratiivinen* tavanomainen suomennos *ei-esittävä* taas on mielestäni liian suppea, koska se määritelmänä kieltää nonfiguratiivisen kuvan mahdollisen esittävyyden. Lisäksi esimerkiksi Kuusamon (1996, 142) mukaan semioottinen kuvantutkimus on osoittanut, että nonfiguratiivisen ja figuratiivisen taiteen rajanveto merkkiprosessien (representaatioiden) tutkimisessa on melkein mahdotonta.

¹ MOT Kielitoimiston sanakirja 2.0 - [info] 1. näkyvä esitys jstak esineestä, henkilöstä, tapahtumasta, tms. Nykysuomen sanakirja. *Kuva* näkyvästä kuvasta. 1. Pysyvä tasapintainen t. plastillinen esitys jstak esineestä, henkilöstä, tapahtumasta tms.

² Pinx.: *maalaustaide Suomessa. Siveltilmen vetoja*. 2003. Sanasto, s. 298–299: *Nonfiguratiivinen* = täysin abstrakti, jossa ei ole minkäänlaista esittävää aihetta. Pasanen (2004, 181): *Nonfiguratiivinen* on alun perin ranskankielinen termi ja vastaa termiä *nonobjektiivinen*. *Nonfiguratiivinen* terminä liittyy ennen kaikkea konkretismin kehitysvaiheisiin. *Nonfiguratiivisessa* maalauksessa on luovuttu mallista eli kohteesta (henkilöhahmosta, maisemasta, asetelmasta) ja tunnistettavissa olevista muodoista.

³ Pasanen (2004, 181): *Nonobjektiivinen* (ven. *bepredmednoe*, saks. *gestandlos*, ransk. *non objectif*) tarkoitti alunperin maalausta, joka ei ollut kuva jostain kohteesta, objektista. Tämä objekti oli yleisimmin käsitettynä näkyvä maailma ja sen ilmiöt. Objektin kielellisiä vastineita ovat myös aihe ranskalaisperäinen sana *motivi*. *Nonobjektiivinen* oli terminä käytössä vielä 1930-luvulla. Pasanen (2004, *ibid.*): Sitten termit *abstrakti*, *nonobjektiivinen* ja *nonfiguratiivinen* ovat sulautuneet toisiinsa, ja termi *abstrakti* on yleistynyt käytössä viitaten sekä symbolistiseen, konstruktivistiseen että konkretistiseen *nonobjektiiviseen/nonfiguratiiviseen* maalaustaiteeseen.

Termin *abstrakti*⁴ käyttö kuvataiteen yhteydessä vaatisi tarkentamista semanttiselta kannalta. Harold Osborne (1979, 25) ehdottaa informaatioteorian pohjalta, että nonfiguraatiiviset teokset voidaan jakaa semanttiseen ja non-ikoniseen abstraktioon. Semanttisella abstraktiolla on lähtökohta ulkoisessa todellisuudessa, jolloin taiteilijan tietoisena pyrkimyksenä on ollut kuvauksen kohteen abstrahointi kuvallisen informaation välittämiseksi. Non-ikoninen abstraktio taas on abstrakti kuva, joka ei kuvaa mitään. Osborne (1979, *ibid.*) painottaa, että informaatioteoriassa jostakin ulkoisen todellisuuden kohteesta välittyvän informaation sanotaan olevan enemmän tai vähemmän abstraktia riippuen välittyvän informaation täydellisyydestä – tällöin abstraktio on yhtä kuin vaillinainen spesifikaatio. Osbornen (1979, 26) mukaan termiä *abstrakti* käytetään kuitenkin myös yleisenä kuvailevana terminä taiteesta, jonka tarkoituksena ei ole itsensä ulkopuolisen informaation välittäminen, vaikka *abstrakti* on ehkä terminä kaikkein epäsopivin.

Keskeisenä oletuksenani on nonfiguraatiivisenkin kuvan representoivuus, joten englanninkielisissä lähteissä esiintyvän termin *abstract picture* vastakohtana käytetyn esittävää kuvaa tarkoittavan termin *representational picture* suomennan termillä *representaationaalinen kuva*. Termin *representational picture* tavanmukainen suomennos kuuluisi *esittävä kuva*, jolla tavallisesti viitataan figuratiiviseen kuvaan. Tarkastelen lähtökohtaisesti myös nonfiguraatiivista kuvaa esittävänä, joten pidättäydyn termin *esittävä kuva* käytöstä nonfiguraatiivisen kuvan vastakohtana. Englanninkielisissä lähteissä esiintyvät termit *abstract* tai *nonobjective*, joita kirjoittaja on käyttänyt vastaavana tavallisesti ei-esittäväksi mielletävän kuvan neutraalina yleiskäsitteenä kuin käytän termiä *nonfiguraatiivinen*, olen suomentanut lähdetekstin mukaisesti termeillä *abstrakti* sekä *nonobjektiivinen*, ellen ole erikseen maininnut muuta alaviitteissä. Myös suomenkielisten lähteiden referoinnissa noudatan vastaavaa käytäntöä.

Miksi tarkastella nonfiguraatiivista kuvaa erityisenä kuvatyypinä, jos se ei semioottisen kuvantutkimuksen perusteella edes ole erotettavissa figuratiivisesta kuvasta? Taiteen

⁴ Pasanen (2004, 181): Abstrakti tarkoitti esimerkiksi venäläisille jotain käsitteellistä. Kandinskyn teoria taiteen henkisestä sisällöstä oli käsitteellinen, toisin sanoen abstrakti. Maalaus ei kuitenkaan voinut olla abstrakti, sen sijaan se saattoi olla nonobjektiivinen. Ranskalaisille abstrakti tarkoitti maalaustaiteen yhteydessä maalausta, joka oli tehty jostain kohteesta, mallin mukaan, mutta jossa taiteilija oli muokannut mielessään maalauksen muotoja ja värejä. Näin fauvisteja ja kubisteja luokiteltiin aikanaan abstrakteiksi maalareiksi, mikä sinänsä oli moite, jonka molemmat ryhmät torjuivat jyrkästi. Tällainen abstrakti taide oli siis edelleen figuratiivista, se esitti muodossa tai toisessa näkyvän maailman ominaisuuksia.

traditiossa ja taiteen tutkimuksessa nonfiguraatiivista kuvaa on kuitenkin erotuksena figuraatiivisesta lähestytty sen verran erilaisin taustaoletuksin, että nonfiguraatiivinen kuva on alkanut vaikuttaa figuraatiiviseen kuvaan nähden erilliseltä kuvatyypiltä. Esimerkiksi Kuusamo (1996, 39) painottaa, että abstrakteilla kuvilla ei näyttänyt olevan mitään referentiaalisia merkityksiä, mikä johti niiden merkityksen kyseenalaistamiseen. Tavoitteenani on selvittää, mistä nonfiguraatiivista kuvaa koskevat taustaoletukset kumpuavat ja kuinka ne vaikuttavat teosten merkityksenmuodostumiseen.

Keskeisin tutkimuskysymys on, millä tavoin nonfiguraatiivinen kuva mahdollisesti representoi. Pyrin myös selvittämään, onko nonfiguraatiivisella kuvalla viittauskohde itsensä ulkopuolella ja kuinka teosesineen ominaisuudet ovat yhteydessä kuvan viittauskohteeseen. Hypoteesini on, että nonfiguraatiivisella kuvalla on tapauskohtaisesti vaihtelevia itsensä ulkopuolisia viittauskohteita kuten figuraatiivisellakin kuvalla. Katsomiskokemusta edeltävät kuvan verbaaliset selonteot ovat olennaisia kaikkien visuaalisten teosten merkitysten selventäjinä, mutta visuaalisen teoksen merkityksiä tulee voida lähestyä myös teosesineen ominaisuuksien pohjalta. Hyödyntämässäni pragmatistisen semiotiikan teoriassa on keskeistä taideteoksen tarkastelu visuaalisena merkinä, joten tarkastelen myös maalauksen mediumia ja kuvaluonnetta merkitysten muodostumisen lähtökohtina.

Nonfiguraatiivisen taiteen tarkastelussa liikutaan enimmäkseen modernismin ja nykytaiteen kontekstissa. *Medium*⁵ tarkoittaa taideobjektin toteutustekniikkaa ja materiaalisia ominaisuuksia. Nykytaiteen yhteydessä saatan käyttää taidepuheessa vakiintunutta termiä *nykymaalaus* tarkoittaen 1980-luvulta lähtien ilmaantuneita maalauksen suuntauksia. Tutkielman johdantolukua 1 seuraa tutkimusaiheen kannalta keskeisiä kuvan semiotiikan piirteitä selventävä teorialuku 2, jossa määrittelemini pragmatistisen semiotiikan käsitteitä hyödynnän luvun 4 teosanalyysissä. Luvun 3 tarkoituksena on kartoittaa modernistisen ja nykytaiteen nonfiguraatiivisen maalauksen merkityksenmuodostumisen kannalta olennaisia maalaustaiteen traditioon perustuvia käsityksiä. Luvussa 3 määrittelen maalauksen representaation ja mediumin kannalta keskeiset neljännen luvun teosanalyysissä

⁵ Pinx.: *maalaustaide Suomessa. Siveltimen vetoja*. 2003. Sanasto, s. 298–299. *Medium* = väliaine, (tiedon) välittäjä. Kuvataiteissa mediumilla tarkoitetaan joskus taiteen lajille ominaisinta ilmaisumuotoa tai -materiaalia.

pragmatistisen semiotiikan ohella hyödyntämäni termit. Pohdinnassa luvussa 5 osoitan yleisemmin luvun 3 maalauksen tradition ja representaation tarkastelun näkökohtien yhteyden luvun 4 teosanalyysien tuloksiin ja tarkastelen nonfiguraatiivisen kuvan funktiota laajemmin yhteiskunnallista ja kulttuurista kontekstia vasten.

Tutkimusaineiston taiteilijoiden valintaperusteina ovat näyttelytoiminta Suomessa 2000-luvulla, maalauksen syvälinen hallinta ilmaisumuotona sekä heidän tuotantonsa valaisevuus tärkeimpien tutkimuskysymysten kannalta. Valittuja teoksia yhdistää monitasoinen kommunikointi maalauksen olennaisimmilla keinoilla sekä niiden kiinnostavuus tulkinnan ja viittaamisen kannalta. Taiteilijat ovat **Carolus Enckell** (s.1945) modernismin perinteen mahdollisimman puhtaana edustajana, **Mari Rantanen** (s.1956) modernismin ja postmodernismin risteyskohtana sekä nykymaalauksen nonfiguraatiivisuuden eräänlaisten mahdollisuuksien, käsitteellisyyden ylittämisen ja maalauksen materiaalisuuden merkitsevyyden edustajana **Sini Vihma** (s.1970).

1.4. Merkityksen määrittelyä

Mitä tarkoitetaan taideteoksen *merkityksellä*? Veivo (2009, 10) painottaa, että merkitystä vaikeammin paikannettavaa ja todennettavaa tutkimuskohdetta on tuskin olemassa. Merkitys saattaa muuttua ajasta ja paikasta riippuen ja vaihtelee kaikissa olosuhteissa yksilöittäin. Winfried Nöthin (1995, 92) mukaan termiä *merkitys* voidaan semiotiikassa käyttää laajassa mielessä merkityksessä *mieli* (tai sisältö) ja *referenssi* (objekti tai denotatum) erotuksena semantiikan termin *merkitys* kapeammasta käytöstä, joka sulkee ulkopuolelleen referenssin. Semiotiikassa merkitykset luokitellaan enimmäkseen referenssiteorioihin, teoriaan mielestä ja pragmaattisiin teorioihin (Nöth 1995, *ibid.*). Pragmaattiset merkitysteoriat tarkastelevat merkkejä suhteessa merkin käyttäjiin.

Veivon (2009, 12) mukaan merkitykset ovat aina kulttuurin tai yhteiskunnan tuottamia tosiasioita, mutta eivät luonnollisia. Peircen pragmatistisessa semiotiikassa merkitys selvitetään merkkien toimintaa tarkastelemalla. Peirce määrittelee merkityksen merkkivälineiden vakiintuneiden tapojen mukaiseksi käytöksi (CP 5.494). Veivon (2009, 10) mukaan Peircelle merkitys kehittyy ja täsmentyy merkkien toiminnan myötä ja merkitys voidaan ymmärtää eräänlaiseksi lopputulemaksi tai raja-arvoksi, jota yksittäiset merkkiprosessien tulokset lähestyvät. Veivon (2009, 10–11) mukaan pragmatistisessa

semiotiikassa tutkitaan, mihin tulkintoihin päädytään missäkin tilanteessa ja miksi, eikä sen tarvitse ottaa kantaa, mikä merkitys lopulta muodostuu ja miksi.

Ahti-Veikko Pietarisen & Lauri Snellmanin (2009, 158) mukaan filosofiassa merkityksellä ja sen analyysillä tarkoitetaan tavanomaisesti kielellistä merkitystä ja kielellisten rakenteiden selvittämistä. Pietarinen & Snellman (2009, 158) painottavat, että Peircen mukaan kaikki ajattelu ja tieto tapahtuu merkkien avulla ja tieto perustuu kokemukseen, myös tieteen ja taiteen tulkitsemiin aistimuksiin. Myös Veivo (2009, 15) tähdentää, että Peircen pragmatistisen merkitysteorian puitteissa merkitys ei ole yksin kieleen sidottu käsite, vaan semiosis kehittyy osana vastaanottajan kokonaisvaltaista ruumiillisen ja kognitiivisen kokemuksen kenttää ja yhteisöllisen toiminnan kontekstia. Pietarisen (2009, 159) mukaan merkkien kommunikatiivinen luonne toimii lähtökohtana taideteoksen merkityksen tarkastelulle, jolloin taide voidaan ymmärtää kommunikaation muodoksi, ja jos kaikki kommunikaatio tapahtuu merkeillä, taide on myös merkkejä ja niiden tulkintaa.

Veivon (2009, 15) mukaan peirceläisessä tutkimuksessa keskeinen kehitysaskel on ollut siirtymä merkin ja objektin typologisoivasta tarkastelusta merkityksenmuodostuksen prosessin tutkimiseen vuorovaikutteisessa yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa toiminnan kontekstissa. Pragmatistinen semiotiikka lähestyy merkityksenmuodostumista osana käytäntöjä, tapoja, sääntöjä sekä kokemusta. Veivon (2009, *ibid.*) mukaan merkkien luokittelevassa mielessä tarkastelun sijaan on olennaista pikemminkin pohtia, kuinka esimerkiksi ikonisuutta ja indeksaalisuutta tuotetaan ja kuinka ne vaikuttavat semiosiksen jäsentymiseen. Veivo (2009, 16) painottaa, että esimerkiksi kognitiivisen tutkimuksen näkemykset emootioiden keskeisyydestä merkityksen muodostumisessa ja yritykset ylittää mielen ja ruumiin kahtiajako ovat vaikuttaneet pragmaattiseen semiotiikkaan ja auttaneet kehittämään Peircen semiotiikan teoriaa nykytutkimuksen teemoihin sopivaksi.

1.5. Konteksti ja muuttuvat tulkintatavat

Lukutapamme, taiteilijoiden teoksilleen ja työskentelylleen antamat merkitykset sekä diskurssia luova taidepuhe ovat aina kytköksissä laajempaan kontekstiinsa. Teoksen alkuperäinen esityskonteksti saattaa olla toinen kuin nykykatsojan konteksti. Ville Lukkarinen (1998, 39) huomauttaa, että perinteisesti nykyaikaisessa taidehistoriassa taiteen historiallinen merkitys on haettu tekijän merkityksestä. Tämä tarkoittaa Lukkarisen (1998,

ibid.) mukaan, että taideteoksen merkitys palautuisi jäänköksettömästi sen tehneen taiteilijan intention, mikä olisi taideteoksen ainoa oikea, todellinen merkitys. Lukkarisen (1998, ibid.) mukaan tällaista näkemystä taideteoksen merkityksen lukkoon lyömisestä on kritisoitu ankarasti ja taiteen sosiaalishistoriaksi kutsuttu suutaus tähdentää kaiken visuaalisen materiaalin näkemistä alkuperäisessä, laajasti ymmärretyssä kontekstissa. Lukkarisen (1998, 40) mukaan kontekstualisointia voidaan kuitenkin myös kritisoida toteamalla, että kontekstia ei ole annettuna, vaan se tuotetaan itse tutkimuksessa.

Mistä teoksen merkitykset sitten ovat tavoitettavissa? Lukkarisen (1998, 40) mukaan kumpikaan ratkaisu, taideteosten merkityksen kiinnittäminen tekijään tai alkuperäiseen kontekstiin, eivät tyydytä kriittisiä tarkastelijoita, jotka korostavat merkitysten jatkuvaa muuttumista erilaisissa vastaanottotilanteissa ja tästä seuraavaa merkitysten kerrostumista. Taiteilijan aseman määräytyminen on kytköksissä yhteisön ehtoihin ja arvostuksiin. Renja Suominen-Kokkonen (1998, 154) painottaa, että arvototuudet ovat aina kytköksissä yhteiskunnan valtahierarkioihin. Yhteisöillä on keinonsa hallita ja määritellä totuuksina pidetyt asiat, sekä antaa joillekin ihmisille valta ja vastuu lausua nämä totuudet (Suominen-Kokkonen 1998, ibid.). Suominen-Kokkonen (1998, ibid.) mukaan tieteellinen keskustelu ja sitä ylläpitävät instituutiot ovat tärkeitä totuuden määrittelijöitä, mutta eivät täysin riippumattomia taloudellisista tai poliittisista yllykkeistä.

Mika Hannulan (2003, 20–21) mukaan taiteen kentän keskustelussa pääasiallisesti osallistujina ovat olleet viime vuosiin asti kaikki muut paitsi taiteilijat itse. Hannulan (2003, ibid.) mukaan tärkeää on huomata, miten kysymys vallasta on herätetty henkiin juuri taiteilijoiden kautta. Taiteen kentän totuuksien määrittelyn valta ja vastuu on usein langennut taidehistorioitsijalle, tutkijalle tai kriitikolle, joka on antanut panoksensa kentän käytäntöjen muodostamiseen tai uusintamiseen joko verbaalisen määrittelyn tai käytännön työn kautta esimerkiksi palkitsemalla taiteilijoita ja toteuttamalla näyttelypolitiikkaa. Toimijan, jolla on valtaa, on mahdollista myös muuttaa näitä käytäntöjä. On kysyttävä, millaista taidemaailmaa haluamme tuottaa toimintaympäristöksemme.

Taiteen funktio muotoutuu yhteisöllisessä vuorovaikutuksessa. Saarikankaan (1998, 10) mukaan kuvilla ja tiloilla on useita tekijöitä ja niiden merkitykset muodostuvat teoksen, taiteilijoiden, katsojien sekä menneisyyden ja nykyisyyden vuoropuheluna. Teokset ovat useiden tekijöiden kohtaamispaikkoja ja niiden merkitykset muodostuvat yhteydessä

näkemisen ja katsomisen käytäntöihin (Saarikangas 1998, 10). Teoksiin on näin kerrostunut lukuisia historiallisia ja partikulaareja käyttöyhteyden mukaan muuttuvia merkityksiä, mutta teokset sekä niiden tekijät asettavat käyttäjille ja tulkinnoille tiettyjä ehtoja, joista käyttäjät omista lähtökohdistaan jatkavat merkitysten tuottamista (Saarikangas 1998, 10). Tulkitsijan on siis mahdollista jatkaa teoksen merkityksenmuodostumista johonkin uuteen suuntaan.

2. Pragmatistinen semiotiikka visuaalisen teoksen tarkastelussa

2.1. Merkin käsite ja taideteoksen merkkiluonne

Jyri Vuorinen (1997, 14) painottaa, että semioottisen taidekäsityksen mukaan taideteos on jotain mitä kutsutaan merkiksi (tai symboliksi, tekstiksi, viestiksi), eli taideteos merkitsee jotain, osoittaa toiseen todellisuuteen ja syventää ymmärrystämme todellisuudesta. Teos voi viitata joihinkin todellisuuden olioihin kuten toisiin taideteoksiin, ihmisiin, valtioihin, historiallisiin tilanteisiin, aatteisiin tai teorioihin (Vuorinen 1997, 57). Semioottisen taidekäsityksen perusväite ”taideteos on merkki” tarkoittaa, että merkkinä taideteokseen kuuluu muutakin kuin toiminta ärsykkeenä reaktioiden aikaansaamiseksi, epätodennäköinen järjestys tai odottamattoman ja totunnaisten optimaalinen suhde (Vuorinen 1997, 57).

Veivo & Huttunen (1999, 21) painottavat, että merkkien toiminnan tutkiminen yksittäisellä alueella vaatii käsitystä siitä, mitä merkki ja merkitys voivat olla. Göran Sonessonin (1992, 24–25) mukaan semiotiikan koulukunnat palautuvat pääsääntöisesti kahteen traditioon, **Ferdinand de Saussuren** (1871–1913) strukturalistis-lingvistiseen ja **Charles Sanders Peircen** (1839–1914) pragmatistiseen suuntaukseen. Saussuren lingvistinen semiotiikka, *semiologia*, perustuu binääriselle merkkikäsitykselle, jossa merkin ajatellaan koostuvan kahdesta aspektista, *merkitsijästä* (signifiant) ja *merkitystä* (signifié). Merkitsijä on merkin ulkoisesti havaittava osa, esimerkiksi lausutun sanan äänneasu. Merkitty on merkin ajatuksen tasolle jäävä osa, johon merkitsijä kytkeytyy arbitraarisesti. Strukturalistisessa semiotiikassa merkityksenannossa on keskeistä merkin *pertinenssi*, eli se että merkki saa merkityksensä suhteessaan toisiin merkkeihin, joihin nähden se asettuu binääriseen suhteeseen.

Peircen käsityksen mukaan merkin koostuvan kolmesta aspektista: *objektista*, *representamenista* ja *interpretantista*. Niillä on erillinen tehtävänsä *semiosiksessa* eli merkityksenantoprosessissa, jossa hahmotamme todellisuutta. Objektilla tarkoitetaan havainnon kohdetta, representamenilla sen ilmentymää eli merkkivälinettä ja interpretantilla havaitsijan objektista muodostamaa tulkintaa. Vuorinen (1997, 56) painottaa, että Peircen mukaan interpretantti ei ole muuta kuin toinen representaatio – merkkiä pyritään ymmärtämään tulkinnalla, joka puolestaan vaatii uutta tulkintaa, jolloin tulkinnasta muodostuu loputon prosessi. Interpretanttia seuraa aina uusi interpretantti eli seuraava merkki päättymättömässä semiosiksen ketjussa. Veivo (2002, 130) huomauttaa, että Peircen pragmatistiseen filosofiaan nojaava triadin merkkikäsitys kytkeytyy kiinteästi hänen laajempaan paikoin radikaaliin filosofiaansa. Peirce (CP 2.228) määrittelee merkin seuraavasti:

A sign, or representamen, is something which stands to somebody for something in some respect or capacity. It addresses somebody, that is, creates in the mind of that person an equivalent sign, or perhaps a more developed sign. That sign which it creates I call the Interpretant of the first sign. The sign stands for something, its Object. It stands for that object, not in all respects, but in reference to a sort of idea, which I have sometimes called the ground of the Representamen.

Veivo & Huttunen (1999, 41) painottavat, että merkki ei rajoitu merkkivälineeseen eikä myöskään merkkivälineen ja objektin tai merkkivälineen ja tulkinnan kahdenvälisiin suhteisiin. Merkki on välittävä suhde, joka saattaa kolme asiaa – merkkivälineen, objektin ja tulkinnan – suhteeseen keskenään (Veivo & Huttunen 1999, 41). Merkki ei aseta välttämättömiä vaatimuksia näiden elementtien olemukselle: merkkiväline voi olla materiaallinen tai mentaalinen, ajatus asiasta tai toiminta (Veivo & Huttunen 1999, 41). Vuorinen (1997, 57) painottaa, että mikään olio ei ole esimerkiksi taideteos sinällään vaan ainoastaan osana suhdejärjestelmää, jossa yhden osatekijän muodostavat tulkitsija ja tulkinta, toisen merkitsijä tai viittaava hahmo ja kolmannen merkitty, merkitys, sisältö tai viittauksen kohde.

Kuva voidaan mieltää jo määritelmällisesti representaatioksi. Kuvan nostaminen tarkasteluun erityisesti merkinä herättää kysymyksen, mitä eroa on representaatiolla ja merkillä. John Deelyn (1990, 51–52) mukaan on erotettava merkki ja representaatio ja tämän seurauksena signifikaatio ja representaatio. Deelyn (1990, *ibid.*) mukaan merkki on väistämättä representaatio, joten signifikaatio sisältää representaation, mutta representaatio

ei ole välttämättä merkki. Merkki on vain ja ainoastaan tietyn tyyppinen representaatio, kun taas representaatio on ainoastaan mahdollisesti, mutta ei välttämättä merkki. Deelyn (1990, 55) mukaan merkki koostuu representaation suhteesta johonkin muuhun ja merkinä voi toimia mikä tahansa esine. Merkki siis muodostuu erillisestä sopimuksesta, että tiettyä representaatiota käytetään signifioimaan jotakin.

2.2. Triadinen merkkirelaatio: objekti, representamen ja interpretantti

Objekti on havaittava kohde, merkin referentti ulkoisessa todellisuudessa. Todellisuuden tarkastelun kannalta objekti on jaettavissa kahteen aspektiin, *välittömään* ja *dynaamiseen objektiin*. Veivon & Huttusen (1999, 43) mukaan dynaaminen objekti on merkkiin vaikuttava todellinen tekijä, itsenäisesti olemassa oleva syy, joka aiheuttaa merkin. Merkin vastaanottaja ei havaitse sitä sellaisenaan, sillä kaikki havainto todellisuudesta välittyy ainoastaan merkkien kautta. Dynaaminen objekti välittyy merkkiprosessissa ainoastaan merkin kautta. Tätä merkin avulla välittyvää käsitystä dynaamisesta objektista Peirce kutsuu välittömäksi objektiksi. Veivon & Huttusen (1999, 43–44) mukaan voidaan myös sanoa, että välitön objekti on merkkirelaation sisäinen ja siten siitä riippuvainen, dynaaminen objekti taas vaikuttaa merkkiin ulkoapäin ja on olemassa merkkiin nähden itsenäisesti. Bauters (2007, 34) painottaa, ettei dynaamista objektia voi redusoida fyysiseen esineeseen, dynaamisen objektin merkitys ei ole riippumaton ihmismielestä eikä dynaaminen objekti ole myöskään riippumaton semioottisen prosessin kokonaisuudesta

Representamen on merkkiväline, joka voi olla mikä tahansa todellisuuden elementti, esimerkiksi taivaankappale, organismi, artefakti tai kirjoitusmerkki, äänne tai ajatus. Jan Kenneth Weckmanin (2005b, 82) mukaan representamen edustaa objektia jonkin tietyn ominaisuutensa perusteella ”välittömästi” tulkinnalle, seuraavalle merkille. Bautersin (2007, 35) mukaan objekti määrittää representamenia ja representamenin yhteydessä myös interpretanttia. Objektin määrittävä voima rajoittaa interpretantin representoivaa voimaa. Bauters (2007, 38) painottaa objekti kokemusten summana määrittää tapaa, jolla representamen tunnistetaan ja näin hallitsee tulkintoja. Representamen määrittää aiempien kokemusten ja havaintokanavien kautta ohjautuvaa interpretanttia.

Interpretantti on havaitsijan objektista representamenin kautta muodostama tulkinta. Veivo & Huttunen (1999, 48) painottavat, että pragmatistisen semiotiikan keskeisiä näkemyksiä

on ajatus merkistä toimintana. Interpretantti voidaan määritellä merkin aiheuttamaksi toiminnaksi tai tulkinnaksi. Bautersin (2007, 62–63) mukaan Peirce määrittelee interpretantin merkin pääasialliseksi merkitykseksi. Bauters (2007, 59–60) painottaa Peircen jakavan interpretantit 1) *välittömiin, dynaamisiin ja lopullisiin interpretantteihin* sekä 2) *emotionaalisiin, energeettisiin ja loogisiin interpretantteihin*. Interpretanttien kaksi jaottelua ovat vain erilaisia aspekteja näyttää interpretantti riippuen tutkimusperspektiivistä (Bauters, 2007, 60). Taideteosten tulkinnan tarkastelussa keskeisimmiksi voidaan määritellä emotionaalinen ja lopullinen interpretantti. Vuorisen (1997, 82) mukaan taideteoksen interpretantti on nimenomaan emotionaalinen interpretantti.

Pentti Määttäsen (2007, 117) mukaan lopullinen merkitys, lopullinen interpretantti on vakiintunut toiminnan tapa. Lopullinen interpretantti on toimintaa, joka muodostuu tavaksi yhteisön päästyä hetkellisesti yhteisymmärrykseen merkin tulkinnasta. Bautersin (2007, 62–63) mukaan emotiot voivat nousta hallitseviksi tulkintaprosessissa, jolloin semiosiksessa saavutetaan emotionaalinen interpretantti. Vuorinen (1997, 81–82) painottaa, että Peircen mukaan emotionaalinen interpretantti saattaa olla vain tunne, että olemme ymmärtäneet merkin, mutta myös paljon enemmän, kuten taideteoksen vastaanotto. Tulkinnan voidaan sanoa perustuvan myös tuntemuksiin ja emotioihin (Bauters 2007, 64). Myös emotionaalinen interpretantti voi muodostua tavaksi.

2.3. Pragmatistinen merkkikäsite ja taideteoksen merkitys käyttönä

Millainen merkkikäsite on käyttökelpoisin visuaalisen teoksen analyysissä? Weckman (2005b, 81) kyseenalaistaa strukturalistisen merkkikäsitteen käyttökelpoisuuden visuaalisen teoksen analyysissä, sillä strukturalistinen merkkikäsite jättää huomiotta teoksen yhteyden ulkoiseen todellisuuteen. Weckman (2005b, 41) huomauttaa, että Saussurelle merkki on täysin mentaalinen kokonaisuus, joten kuvasemiotiikassa olisi virheellistä siirtää semiologisen muodon pertinenssin ehto visuaalisiin, aistittaviin eroihin. Peircen merkkikäsitteessä taas on keskeistä merkityksenanto ympäristövuorovaikutuksessa, joten merkkiin on lisätty kolmas aspekti, interpretantti, kytkemään merkki ulkoiseen todellisuuteen.

Weckmanin (2005b, 81) mukaan strukturalistiselta merkiltä puuttuu kytkös ulkoiseen todellisuuteen ja ainoastaan sosiaalisen viitekehyksen oletetaan rajaavan strukturalistisen

merkin arbitraarisuutta konventioiksi ja merkkijärjestelmäksi. Weckmanin (2005b, 81) mukaan Peircen pragmatistinen merkkikäsite, joka perustuu käsitykselle merkistä havaitsemisen ja toiminnan tapana, huomioi taideteoksen yhteyden konkreettiseen todellisuuteen. Pietarinen & Snellman (2009, 158) painottavat Peircen merkkikäsitteen soveltuvuutta paitsi jokaiseen tieteenalaan, myös taiteeseen, sillä molemmat ovat riippuvaisia kokemuksesta. Bauters (2007, 23–24) tähdentää Peircen merkkikäsitteen yleispätevyyttä ja sen mahdollistamaa holistista lähestymistä tutkimuskohteeseen.

Pragmatistisen semiotiikan mukaan merkitys on käyttöä. Taideteoksen käytöksi on mahdollista mieltää teoksen funktio vastaanotossa ja teokselle annetut tulkinnat. Pietarisen & Snellmanin (2009, 155) mukaan taideteoksenkin merkitys palautuu siihen toiminnan tapaan, joka teokseen liittyy. Peircen (CP 5.400, CP 5.494) mukaan havaitun todellisuuden erilaisten objektien merkitykset muodostuvat viime kädessä niihin liittyvistä vakiintuneista toiminnan tavoista ja Peirce määrittelee merkityksen merkkivälineiden vakiintuneiden tapojen mukaiseksi käytöksi. Määttäsen (2007, 120) mukaan merkitykset eli käytännöt rakentuvat muiden merkitysten eli käytäntöjen varaan, ja lopputuloksena on kerrostunut merkitysten järjestelmä, jossa samaan merkkivälineeseen tyypillisesti assosioituu erilaisia, eritasoisia ja eri lähteistä peräisin olevia merkityksiä.

Taideteoksen muuttuvien merkitysten muodostumisen tarkastelu on kytkettävä myös kysymykseen taiteen funktiosta historiallisessa ja yhteiskunnallisessa kontekstissaan. Taideteoksen funktiot eivät ole missään historiallisessa kontekstissa ymmärrettävissä monoliittiseksi ja tyhjentävästi määritellyksi kokonaisuudeksi. Taiteen funktio nyky-yhteiskunnassakin on kytköksissä yhteiskunnan muutoksiin. Hannula (2003, 181–182) painottaa, että taide on yhteydessä ennen kaikkea katsojaan. Hannulan (2003, *ibid.*) mukaan taide, tarkennettuna kuvataide ja visuaalinen kulttuuri voivat palvella merkityksen muodostamisprosessiin osallistuvien yksilöiden ymmärrystä suhteestaan ympäröivään todellisuuteen.

2.4. Kuvamerkin ikonisuus ja plastisuus

Pragmatistinen semiotiikka hyödyntää Peircen (1885, 226) mukaista merkkien luokittelua kolmeen ryhmään representamenin ja objektin välisen viittaussuhteensa perusteella: *ikoneihin* eli representamenin ja objektin kaltaisuuden perustuviin, *indekseihin* eli

representamenin ja objektin läheisyyteen konkreettisuudessa perustuviin ja *symboleihin* eli representamenin ja objektin konventionaaliseen, sopimuksenvaraiseen suhteeseen perustuviin merkkeihin. Käytännössä Peircen merkkikategoriat eivät esiinny puhtaina, vaan sisältyvät jossain määrin toisiinsa. Weckmanin (2005b, 83) mukaan ikonisen merkin luonne voi esimerkiksi käytännössä käsittää symbolisten kvaliteettien huomioimista. Konventiot vaikuttavat väistämättä kuvamerkin tulkintaan. Fred Andersson (2007, 274) tähdentää, että Peircen mukaan ikoniset ja indeksiset merkit eivät itsessään välitä objektiivista informaatiota, sillä ikoniset ja indeksikaaliset muodon ja mallin suhteet tulkitaan symbolisten ohella aina kulttuurisen kontekstin kautta.

Visuaalisen teoksen viittaussuhde käsitetään tavallisimmin ikoniseksi. Taideteoksissa kuten muissakin merkeissä on kuitenkin ikonisia, indeksikaalisia ja symbolisia puolia. Vuorinen (1997, 78) painottaa, että Peircen mukaan nimenomaan ikonit ovat taiteen yhteydessä tärkeitä ja Peirce ikonisista merkeistä puhuessaan mainitsee usein erilaisia taideteoksia. Sonesson (1992, 129) tähdentää Peircen jakavan ikonit edelleen kolmeen kategoriaan: *kuviin* (images), *diagrammeihin* (diagrams) ja *metaforiin* (metaphors). Kuviksi Peirce luokittelee ikonit, jotka pohjautuvat yksinkertaisiin ominaisuuksiin (ei siis suhteisiin). Sonesson (1992, 164–168) tarkentaa, että diagrammit ovat ikoneja, representoivat objektin suhteita representamenin vastaavien suhteiden kautta. Metaforat taas ilmaisevat kohteiden samankaltaisuutta esimerkiksi rinnastuksen avulla. *Kuvan* ei tarvitse välttämättä olla kuva totutussa mielessä, vaan merkki, johon Peircen mukaan sisältyy joitakin kuvallisia osia tai piirteitä, esimerkiksi vaikutelma jostakin väristä.

Kuvamerkeillä on joitakin yksinomaan niille tyypillisiä piirteitä. Sonessonin (1992, 168) mukaan kuvamerkillä on kahtalainen semioottinen funktio, *kuvallinen* ja *plastinen*. Kuvamerkin primäärinen semioottinen funktio on kuvallinen eli piktoraalinen. Kuvallinen merkki on ainakin osittain ikoninen merkkityyppi, jonka ilmaisutaso koostuu kuvaesineen illuusiota luovista ominaisuuksista. Kuvallisen funktion primäärisyys määrittelee kuvamerkin ja erottaa sen muunlaisista merkeistä. Sonessonin (1992, 168) mukaan tavallisesti kuvalla on myös sekundäärinen merkkifunktio, *plastinen*, jossa merkitykset johdetaan kuvaesineen pinnan todellisista ominaisuuksista. Sonesson (1992, 168) painottaa kuitenkin, että plastinen taso voi samanaikaisesti olla ikoninen.

Weckman tähdentää, että paradoksaalisesti maalauksen abstrahointi on pitkälti perustunut tilan orientaation myötä opittujen vahvojen skeemojen testaamiseen. Weckman (2005a, 47–48) lähestyy nonfiguraatiivista maalausta Louis Hjemlslevin teoriaan palautuvan *tilallisuuden skeeman* kautta ikonina. Weckman (2005, *ibid.*) painottaa tilaa maalauksen suorakulmaisen muodon sisällä viittauksena ympäristössämme kokemaamme ja että katse mallintaa näkemänsä tilan tunnistettavat ominaisuudet, etäisyyden, suunnan, horisontaaliset ja vertikaaliset tasot ruumiillisen liikkeen analogian mukaan. Weckmanin mukaan ikoniseen viittaukseen tarvitaan vain sopimus siitä, mitä muotojen artikulaatio merkitsee.

Weckman (2005a, 11) erottaa toisistaan kuvan ja maalauksen sekä kuvan ja kuvallisuuden käsitteen. Nonfiguraatiivista maalausta ei tarvitse ymmärtää kuvan katoamisena. Nonfiguraatiivisen maalauksen tarkastelu merkkinä on perusteltua ikonisuuteen pohjautuen. Keskeistä tässä tutkielmassa hyödyntämässäni lähestymistavassa on kuitenkin muistaa ennen kaikkea nonfiguraatiivisen maalauksen kuvaluonne, representationaalinen luonne. Weckmanin (2005b, 86) mukaan representointi merkitsee sekä ikonista merkkifunktiota että symbolista representaatiota eli konventionaalista sopimusta siitä, että maalauksen jälki viittaa maalauksen kuvallisten piirteiden tunnistamien referenttien suuntaan.

2.5. Referenssi eksemplifikaationa ja ostensiivinen merkitys

Mitä tulisi ottaa huomioon tarkasteltaessa erityisesti nonfiguraatiivisen kuvan viittaavuutta itsensä ulkopuolelle? Nelson Goodman (1985, 4–5) kiistää ikonisuuden olemassaolon väittäen kaiken ikonisen referenssin perustuvan konventionaalisuudelle ja olevan näin symbolista. Kuva viittaa representoimaansa kohteeseen eli kuva symboloi kohdettaan. Goodmanin (1985, 5) mukaan kaltaisuus on vain välttämätön ehto kuvalliselle esittämiselle. Goodman (1985, 52–53) nimittää symbolisuhdetta, jossa objekti omaa jonkin ominaisuuden ja viittaa tähän ominaisuuteensa, *eksemplifikaatioksi*. Esimerkiksi räätälin kangasnäyte tai abstrakti maalaus eksemplifioivat joitakin (Goodman, 1985, 66) ominaisuuksiaan. Goodmanin (1978, 137) mukaan abstraktit taideteokset eksemplifioivat muotoja, tunteita, yhtäläisyyksiä tai kontrasteja, joita etsimme maailmasta. Goodmanin (1978, 65–66) mukaan eksemplifointi on referenssin muoto siinä missä representaatio tai ilmaisukin: taideteos, joka ei representoi tai ilmaise, symboloi hahmon, värin, tekstuurin kuvioita.

Barry (1999, 5–6) nostaa esille Umberto Eco (1976) *ostension* käsitteen soveltuvana visuaalisen teoksen analyysiin. Barry (1999, *ibid.*) luonnehtii ostension käsitteen vastaavan pitkälti Goodmanin (1985, 53) eksemplifikaation käsitettä, mutta tähdentää ostension tarkoittavan näytteen jonkin kategorian ilmentymänä osoittamisen aktia siinä missä eksemplifikaatio näytteen ja sen viittaamisen kohteen suhdetta. Barryn (1999, *ibid.*) mukaan ostensiivinen merkitys manifestoituu havainnolle teoksessa. Barryn (1999, *ibid.*) mukaan ostensio voidaan mahdollistaa ikonisuuteen, mutta ostension käsite valaisee taiteen merkitysten tarkastelussa olennaisia piirteitä, jotka helposti ohitetaan muissa merkkifunktioissa. Barryn (1999, 5) mukaan ikonisuuden käsitettä venytetään liiaksi, jos ikonisen merkin mielletään ilmentävän abstrakteja asioita kuten maalauksen tasapainoa. Liian vähän ikonisuus tiukimmillaan taas kattaa, jos kuva edustaa itseensä nähden erilaista referenttiä, jolloin ikoninen merkkifunktio täyttyy vain joiltakin osin (Barry 1999, *ibid.*). Teoksilla voi olla sama ikoninen referentti, mutta materiaalinsa puolesta erilaiset ostensiiviset merkitykset (Barry 1999, *ibid.*).

3. Nonfiguraatiivisen maalauksen merkitysten jäljillä

3.1. Nonfiguraatiivisuus osana maalauksen traditiota – näkyvän ja näkymättömän kuva

Nonfiguraatiivisen taiteen merkityksenmuodostumisen ymmärtämiseksi nonfiguraatiivisen kuvan funktioita on tarkasteltava vasten länsimaisen kuvatradition historiaa ja koko sivilisaation historiaa maailmankuvan muutoksineen. Pasanen (2004, 17–18) sijoittaa nonfiguraatiivisen taiteen juuret 500-luvun Bysanttiin, jossa alkoi kehittyä uudenlainen kristillinen taide vaha- tai temperatekniikalla maalattuina pyhäinkuvina, ikoneina. Ikonien graafinen ilmiasu etääntyi luonnonmukaisuudesta kohti yhä abstraktimpaa esitystapaa muun muassa Lähi-idästä saatujen vaikutteiden ansiosta. Läntisen Euroopan yhteys Bysanttiin säilyi kautta keskiajan. 1700-luvun valistusfilosofian myötä kokonaisvaltaisen uskonnollisen maailmankuvan hajottua romantiikan maailmankatsomus määritteli Pasasen (2004, 31–36) mukaan taiteen tehtäväksi tavoittaa maailmasta piirteet, jotka jäivät tieteellisen tutkimuksen ulottumattomiin. Romantiikan perintö heijastuu Pasasen (2004, 10) mukaan pitkälle moderniin ja aina nykytaiteeseen saakka.

1800-luvun lopulla vastareaktiona impressionismin ja realismin kiinnostukselle ulkoiseen todellisuuteen syntyi taiteen henkisyttä painottava symbolismi, jonka Pasanen (2004, 41–42) määrittelee abstraktion erääksi lähtökohdaksi. Vasta Paul Kleen taide kuitenkin kytkee Pasanen (2004, 44–46) mukaan 1900-luvun abstraktin modernismin romanttiseen traditioon ja luo synteisin romantiikan ja realismin sekä toisaalta abstraktin ja figuratiivisen ilmaisun peruselementeistä. Kubismi vapautti Pasanen (2004, 47–52) mukaan ensimmäisenä taiteilijan perinteisistä kuvaamistavoista, vaikka se oli lähtökohdiltaan vielä kiinni objektiivisessa todellisuudessa ja näköhavainnossa itsessään. Ensimmäisen askeleen kohti täyttää abstraktiota Pasanen (2004, 53–54) mukaan otti František Kupka 1910-luvun alussa. Pasanen (2004, 55) palauttaa abstraktion osaltaan myös saksalaisen ekspressionismin henkisyyspyrkimyksiin.

Modernismissa merkityksenanto perustuu tyypillisesti katsomiskokemusta edeltävään teoksen merkityksiä selventävään verbaaliseen selontekoon, eikä teoksesta sellaisenaan ilmi käyviin ja käsitteellisesti ymmärrettäviin viittauksiin, mikä ei päde ainoastaan nonfiguratiivisiin teoksiin. Kaija Kaitavuori (1993, 271–272) kuitenkin painottaa ennen kaikkea abstraktin modernismin tavoittelevan jotain, mille ei ole käsitettä. Modernismissa nämä pyrkimykset jatkuvat selvimmin 1900-luvun alkupuolen esoterismin ja mystiikan sävyttämässä suuntauksissa sekä toisen maailmansodan jälkeisessä konkretismissä sekä optisessa ja kineettisessä taiteessa. Toisen maailmansodan jälkeisessä modernismissa kiinnostus teokseen materiaalisena objektina voimistuu aiempaan kuvatraditioon verrattuna, aina teoksen kuvallisen funktion kiistämiseen asti.

Voimakkaimmin ja ehdottomimmin modernin nonfiguratiivisen kuvan yhteys henkisyyteen ilmenee kenties venäläisessä avantgardessa. Venäläisen avantgarden synty on Pasanen (2004, 76–81) mukaan kytköksissä paitsi mannermaisen modernismin saapumiseen Venäjälle, ennen kaikkea kubismiin ja futurismiin, mutta myös venäläiseen perinteeseen. Pasanen (2004, 81–85) mukaan venäläisen nonobjektiivisen taiteen muotoutumisessa keskeistä oli runoilija Aleksei Krutšenyhin muotoilema käsite *zaum*, joka tarkoittaa kirjaimellisesti rationaalisen järjen ja loogisen ajattelun tavoittamattomissa olevia asioita. Esimerkiksi Kasimir Malevitš kehitti maalaustyyliään ilmaistakseen *zaumin* visuaalisesti. Malevitšin päätökseen luopua maalaamasta näkyvää todellisuutta 1915 vaikutti kuitenkin Charles Howard Hintonin kehittämä neljättä ulottuvuutta koskeva

filosofia, jonka laajimmin levinneen tulkinnan mukaan neljäs ulottuvuus oli materiaalista ja aistein havaittavaa kolmiulotteista maailmaamme laajempi ja ”korkeampi” todellisuus.

Toisen maailmansodan jälkeen eurooppalaiset modernistit pyrkivät eroon varhaisempaa modernismia leimanneesta henkisydestä. Jotkut amerikkalaiset modernistit, kuten Mark Rothko ja Ad Reinhardt, etsivät kuitenkin Pasasen (2004, 124–127) mukaan taiteensa perusteita transsendentaalisesta filosofiasta ja metafysiikasta. Yhdeksi avaintermiksi tuli ylevä (*sublime*). Abstraktin maalauksen tehtäväksi tuli luoda katsojalle yhteys transsendentaaliin todellisuuteen. Abstraktin ekspressionismin syntyyn vaikuttivat Pasasen (2004, 114–118) mukaan primitiiviset kulttuurit, jotka avasivat taiteelle kantavan teeman, myyttien ulottuvuuden ja amerikkalaiset taiteilijat vapautuivat eurooppalaisten surrealistiesikuvien vaikutuksesta. Keskeinen myyttien taustavoima oli alkukansojen kokema pelko, joka vaikutti sodan jälkeen myös modernin ihmisen elämässä. Amerikkalainen abstrakti ekspressionismi kytkeytyi romantiikan perintöön ja värin sinänsä merkityksellisyyteen. Myös Kaitavuori (1993, 271–272) painottaa sotien jälkeisessä amerikkalaisessa taiteessa värin merkitystä tunteen ja hengen välittäjänä.

Toisentyyppinen, näkyvän todellisuuden rajapinnassa pysyttelevä nonfiguraatiivinen kuvatradiatio ilmenee selvimmin länsieurooppalaisessa modernismissa, joka kytkeytyy Kleen perintöön ja saa ilmauksensa konkretistisessa ja konstruktivistisessa lähestymistavassa. Pasasen (2004, 44–46) mukaan Klee toteaa, että maalaustaide ”ei jäljittele näkyvää vaan tekee näkyväksi”. Klee tarkoittaa nimenomaan materiaallisen maailman ominaisuuksien näkyväksi tekemistä. Kaitavuoren (1993, 279–280) mukaan Josef Albersin oppien perusteella värit ja niiden luomat tunnelmat ovat käyttökelpoisia tavoittamaan maailmaa, jota ei sanoin pysty kuvailemaan. Konstruktivismissa kuitenkin Kaitavuoren (1993, 278) mukaan väri ja geometria voivat toimia kuvan rakennusaineena vailla transsendentaalisia ulottuvuuksia. Konkretismissa taas painotetaan kuvallisten peruselementtien itseisarvoa.

Teosesine sinänsä nousee tarkastelun keskiöön myös toisen maailmansodan jälkeisessä amerikkalaisessa objektivismissa. Pasasen (2004, 139–141) mukaan Ellsworth Kellyn maalaukset eivät niinkään viittaa mihinkään itsensä ulkopuolelle, eivät esitä mitään, vaan ovat sitä miltä näyttävät: värillisiä geometrisia muotoja kaksiulotteisella tasolla. Seuraavaksi maalauksen todettiin olevan muoto, jonka suhde ympäröivään tilaan tuli

selkiyttää. Suuntaus nimettiin objektivismiksi, ja Pasasen (2004, 141–143) mukaan esimerkiksi Frank Stellan maalauksissa oli objektivismin määritelmän mukaisesti vain se, mitä niissä voi nähdä, eikä niihin liittynyt mitään käsitteellisiä yhteyksiä. Ne pyrkivät pääsemään eroon kuvaluonteestaan, mutta on kiistanalaista, onko teosesineen kaikkien viittausten poistaminen mahdollista. Pasanen huomauttaa, että objektivismin määritelmät olivat myös keino välttää kysymyksiä taideteoksen olemuksesta ja merkityksestä.

Miksi kiinnostus paljaalle silmälle näkymättömään todellisuuteen sai ilmauksensa läntisessä kuvatradiitiossa nonfiguratiivisena kuvana vasta modernina aikakautena – kuvasivathan taiteilijat ennen modernia aikakautta esimerkiksi myyttejä figuratiivisten representaatioiden muodossa? Romantiikasta alkaen taiteilija tavoitteli ensisijaisesti tieteen ulottumattomiin jäävää, mutta miksi kuvaustapa alkoi kehittyä kohti abstraktiota? Vitz & Glimcher (1984, 12–21) korostavat taidehistorian ilmiöiden laajempaan kulttuurihistorialliseen kontekstiin sijoittamisen tärkeyttä ja maailmankuvallisten muutosten yhteyttä kuvatradiition muuttumiseen, jolloin modernismin synty selittyy 1800-luvun alkupuolella länsimaissa tapahtuneen hierarkkisen ja integratiivisen maailmankuvan hajoamisella. Aiempi, yleisempiä käsitteitä matalampien tasojen ilmiöiden selittäjänä käyttävä synteettis-hierarkkinen ajattelu väistyi uuden, analyyttis-reduktionistisen ajattelun tieltä. Materialismi ja progressiivisen muutoksen ajatus tulivat vallitseviksi luonnontieteissä.

Vitz & Glimcher (1984 passim) esittävät yhtenä modernismin teoriana parallelismiteesin, jonka mukaan modernismin kuvasto ja etenkin abstraktio on kehittynyt vuorovaikutuksessa luonnontieteiden kehityksen kanssa. Vitz & Glimcher (1984, 18, 32–33) pitävät 1800-luvun puolellessavälissä syntynyttä taiteen modernismia merkinä siirtymisestä visuaalisen kokemuksen analyysiin ja keskittymistä kuvan joidenkin aspektien, kuten värin tai muodon tarkasteluun. Moderni taide ja moderni tiede ovat kehittyneet samoihin aikoihin todellisuuden havaittavien ominaisuuksien sekä sattumanvaraisuuden ja redundanssin visuaalisten merkitysten tulkinnoista (Vitz & Glimcher 1984, *ibid.*). Vitz & Glimcherin (1984, *ibid.*) mukaan tieteessä ja taiteessa näiden perusideoiden laajenemista ohjasi sama analyyttis-reduktionistinen asenne ja vaikka varsinaista historiallista kausaalisuutta tieteen vaikutuksesta taiteeseen ei tarvitse edellyttää, mutta on todisteita, että monet taiteilijat omaksuivat ideoita ja jopa ikonografiaa luonnontieteistä.

Myös Anna Moszynska (1990, 7–8) esittää, että vailla kytköstä ulkoiseen todellisuuteen olevan abstraktin taiteen ilmaantuminen ensi kertaa läntisessä kuvaamisen traditiossa 1900-luvun alussa on yhteydessä ajankohdan sosiaaliseen, intellektuaaliseen ja teknologiseen kehitykseen. Moszynska (1990, 8) painottaa, että tiede ja teknologian kehitys muuttivat todellisuuden havaitsemisen kokemusta ja tätä vahvasti avantgardismin henki, joka sai taiteilijat myös etsimään uusia tapoja kuvata todellisuutta. Moszynska (1990, *ibid.*) painottaa myös 1800-luvulla tapahtunutta kuvanteon välineiden kehitystä valokuvauksen keksimisestä väriaineiden teollisen tuotannon aloittamista sekä optiikan tutkimusta ja itämaisen taiteen tarjoamia virikkeitä kuvaamistapojen muutoksen taustalla.

Vitz & Glimcherin (1984, 36, 105) mukaan kaikkein yksityiskohtaisimmin parallelismiteesiä on sovellettu väitteessä, että moderni taide on ollut paljolti visuaalisen havainnon tutkimista ja tarkastelua. Vitz & Glimcherin (1984, *ibid.*) mukaan moderni taiteilija ei vain paennut hierarkkista järjestelmää, rikkonut kuvaa ja uudistanut merkityksiä, vaan sen sijaan ilmaisi uutta visuaalisen kokemuksen ymmärrystä hyödyntäen taidetta havainnon laajentajana. Vastavuoroisten visuaalisten prosessien tarkastelun seurauksena modernit maalaukset ovat vaikuttavat usein kirjaimellisesti samankaltaisilta havaintoprosessien tutkimuksen tieteellisen kuvaston kanssa. Useimmiten tieteellinen lähestymistapa edellytti taiteilijoilta ainoastaan tiedostamatonta suhtautumista havaintoeefekteihin. Myös Rosalind Krauss (1985, 15) painottaa optisen havainnon tutkimuksessa käytetyn ruudukon merkitystä taiteilijoiden abstraktin kuvakielen kehittämisessä.

3.2. Kuvaton kuva ja kielenvastaisuus – modernistisen abstraktion dogmit

Yksi vakiintuneimmin nonfiguratiiviseen kuvaan liitetyistä käsityksistä on sen kuvattomuus – se ei representoi tai viittaa itsensä ulkopuolelle. Kuinka käsitys kuvattomuudesta suhtautuu semioottisen taidekäsityksen ajatukseen taideteoksesta merkinä? Onko kuvattomia kuvia olemassa ja voiko niillä olla merkitys? Enckellin (1984a) mukaan modernistisessa kuvataideperinteessä on jo kauan vallinnut taiteen omasta sisäisestä vaatimuksesta syntynyt kuvakielto – taideteos esittää vain itseään. Enckellin (1984a) mukaan modernilta taiteilijalta kuitenkin samanaikaisesti vaaditaan omakohtaisuutta ja tunnusomaisuutta, jolloin hänen on luotava muotomaailmastaan itselleen yksilöllinen tunnusmerkki. Modernismin muotomaailman arkkityyppisyys ja

erilaisten symbolien ja merkkien käyttö kuitenkin Enckellin (1984a) mukaan painottavat sisällön tärkeyttä, sillä ne ovat laajemmin ymmärrettävissä tai jollekin ryhmälle yhteiset.

Modernistinen abstraktio on usein mielletty myös kielenvastaiseksi. Lukkarisen (1998, 110) mukaan modernistinen abstraktio ei kuitenkaan kyennyt pakenemaan kieltä vaan kietoutui ainakin nimensä ja taideteoretisoinnin kautta tekstien verkkoon. Mitchell (1994, 235–236) huomauttaa, että maalausten merkitys on niiden käytössä monimutkaisessa abstraktin taiteen kielipelissä. Lukkarinen (1998, 110) painottaa, että toisaalta itse abstrakti maalaus ei koskaan voi olla pelkkää plastista muotoa, vaan se on ennen kaikkea kulttuurinen semioottinen merkki. Lukkarisen (1998, *ibid.*) minimalistisinkin teos alkaa saada merkityksiä kun kiinnitämme siihen huomion taideteoksena, jolloin sen havaittavat ominaisuudet alkavat merkitä, viitata itsensä ulkopuolelle. Lukkarisen (1998, *ibid.*) mukaan tällöin teos voi välittää esimerkiksi modernistisen taiteen pyrkimystä autonomisuuteen ja alkuperäisyyteen tai taideteoksen hienoutta.

Krauss (1985, 9) painottaa modernismissä lähes emblemaattisen ja myytinkaltaisen aseman saavuttaneen visuaalisen ruudukkostruktuurin vihamielisyyttä kirjallista, narratiivista ja diskurssia kohtaan. Kraussin (1985, *ibid.*) mukaan ruudukko ilmentää taiteen autonomiaa, jota se puolustaa puheen tunkeutumiselta. Mitchell (1994, 214–217) kyseenalaistaa käsityksen modernistisesta abstraktiosta verbaalin diskurssin tukahduttamisena ”puhtaan” visuaalisuuden tai maalauksellisen muodon hyväksi. Mitchell (1994, *ibid.*) painottaa, että perinteisten maalausten kaltaisten objekteja representoivien aiheiden poistaminen modernistisesta maalauksesta ei häivyttänyt teosten kirjallisia assosiaatioita. Mitchellin (1994, *ibid.*) mukaan modernismissä omaksuttiin asenne, jonka mukaan teosten sisältöä ei mahdollista tai välttämätöntä muotoilla verbaalisesti, mutta tämä ei silti tarkoita, että modernistinen taide olisi kaiken verbaalisen kommentoinnin tavoittamattomissa.

Mitchellin (1994, 220–223) mukaan modernismin verbaalisesta eristetty visuaalinen oli ehdottoman riippuvainen maalauksen yhteydestä toisenlaiseen diskurssiin: teoriaan. Mitchellin (1994, *ibid.*) mukaan teoria on samassa suhteessa modernistiseen abstraktiin taiteeseen kuin perinteiset kirjallisuuden muodot representationaaliseen maalaukseen. Abstraktin taiteen merkityksellä on siis välttämätön yhteys sitä ympäröivän teoreettiseen diskurssiin. Mitchellin (1994, *ibid.*) mukaan teoria on ollut monille moderneille ja postmoderneille taiteilijoille taiteellisen työskentelyn rakennusaine. Kuitenkin hänen

mukaansa esitetään vastalauseita, että tämä kieli on jollakin tapaa maalausten itsensä ”ulkopuolella”, sillä kieli ei näy tai ole ”koodattu” modernissa abstraktiossa samalla tavoin kuin uskonnolliset kertomukset näyttäytyvät renessanssimaalareiden teoksissa. Mitchell (1994, *ibid.*) muistuttaa, että maalausten uskonnolliset kertomuksetkin ovat ainoastaan niiden katsojien tunnistettavissa, jotka tuntevat ne jo ennalta muista lähteistä.

Mitchellin (1994, 226–227) mukaan on monia mahdollisia vastauksia kysymykseen, miksi modernismissa oli ratkaisevan tärkeää suojella kuvan ”puhtautta” kielen turmelukselta. Mitchellin (1994, *ibid.*) mukaan yksi vastaus on kiistää koko lähtökohtainen näkemys abstraktista taiteesta kielen tukahduttajana: abstrakti taide yksinkertaisesti tuottaa puhtaasti visuaalisia kuvia, joilla ei ole kielellisiä tai kirjallisia ominaisuuksia tukahdutettaviksi. Mitchellin (1994, *ibid.*) mukaan näin abstraktio vain mahdollistaa luonnollisen teleologian visuaalisesta ja kuvallista kentästä oman itsensä elävöittäjänä ja verrattuna perinteisen taiteen allegorioihin abstraktissa maalauksessa ei ole temporaalista sarjaa ”luettavaksi” tai tulkittavaksi – sen muodot ovat avoinna välittömälle, intuitiiviselle havaitsemiselle, yksittäisessä hetkessä tilaan kiteytyneinä.

Mitchellin (1994, 227–228) mukaan modernin abstraktin taiteen ”puhtaus” voisi olla mahdollista ymmärtää samanaikaiseen tieteelliseen, uskonnolliseen ja eettis-poliittiseen reformaatioon kytkettynä. Mitchell (1994, *ibid.*) huomauttaa, että ideaalisen katsojan ”viaton silmä” oli luonnontieteen ennakkoluuloton silmä ja uuden sosiaalisen järjestyksen yksilöiden henkisesti puhdistettu silmä, joka tuottaa uskonnollista reformaatiota tai materiaalista vallankumousta ja tämän uuden järjestyksen toteemiksi olivat maalaukset, lopulta edistyneen kulttuurin dominoivana muotona. Vitz & Glimcher (1984, 248) selittävät modernistisen taiteen samanaikaisen teoriasidonnaisuuden ja kuvallisen puhtauden modernin taiteilijan roolilla havainnon tutkijana: tiede edellyttää selitystä teoreettisessa ja verbaalissa muodossa ja vastaavasti modernistiset maalaukset vaativat teoreettista selitystä.

Kuusamo (1996, 123–124) painottaa verbaalisen diskurssin välttämättömyyttä kuvan merkityksen selventäjänä. Modernin abstraktin teoksen sisältö täytyy päätellä jonkin kolmannen tekijän nojalla, joka on kuvaa selventävä kertomus. Kuusamo (1996, 140) huomauttaa, että Panofskyn mukaan jo figuratiivinen kuva, tullakseen luetuksi ”oikeiden” denotatiivisten koodien tasolla, tarvitsee tuekseen muutakin kuin visuaalista välittömyyttä

ja tämä pätee vielä vahvemmin abstraktiin kuvaan. Kuusamon (1996, 143) mukaan esimerkiksi modernismin kuvien ”materiaalisuus” on seurausta teoreettisista kirjoituksista, jotka käsittelivät kuvan materiaalisuutta. Kuusamon (1996, 140) mukaan valtaosa modernismin teorianmuodostuksesta perustuu kuitenkin ajatukselle visuaalisen teoksen välittömyydestä. Kuusamon (1996, 143) mukaan kirjalliset selitykset ovat näin kieltäneet oman välittävän roolinsa.

Absoluuttisen kuvattomuuden mahdollisuus voidaan kiistää. Kaitavuori (1993, 304) kritisoi käsitystä taiteen ”ymmärtämisestä”, jolla yksinkertaisimmillaan viitataan siihen, että katsoja kykenee tunnistamaan ja sanallistamaan esitetyn aiheen. Abstraktia taidetta ei tästä näkökulmasta voisi ”ymmärtää”. Toisaalta Kaitavuori (1993, *ibid.*) muistuttaa, että tieto ja kokemus vaikuttavat aina havaitsemiseen ja tulkintaan. Kuvassa näkemämme riippuu paljon siitä, mitä tunnemme ja tiedämme, olipa teos sitten nonfiguraatiivinen tai figuraatiivinen. Kaitavuoren (1993, 280) mukaan abstraktin teoksen muotojen ja värien itsessään kykyä kommunikaatioon ei pidä käsittää liian absoluuttisesti: kuvassa itsessään ei ole mitään merkityksiä, ellei niitä osata siihen lukea eikä edes kuvan peruselementtejä ei ole olemassa ilman käsitteitä, joita olemme oppineet näkemään ja käsittämään. Weckman (2005a, 75) painottaa, että kun halutaan kieltää kuvallisuuden myötä tulevat symboliset merkityksenannot, korostuvat samalla merkitykset ja kiinnostus havaitsemisen kompleksisuuteen, tai yksinkertaisuuteen, lukemattomien medioiden maailmassa.

Onko mahdollisesti yhtenä syynä käsitykseen nonfiguraatiivisen maalauksen kuvattomuudesta ja samalla sisällöttömyydestä ennen modernismia vallinnut kulttuurinen tottumus tavoittaa maalauksen sisältöä lähes yksinomaan kuvan symbolisten viittausten kautta? Mitchell (1994, 223–226) painottaa, että yksi abstraktin taiteen perusdoktriineista on, että vaikka ikonografia ja representoidut objektit saattavat kadota, teoksen sisältö ja aihe eivät ole kadonneet. Kuusamo (1996, 133) painottaa, että modernismin ohjelman mukaan kuvassa läsnä olevat muotoyhdistelmät tulivat merkitsemään kaikkea samalla kun symboliset merkitykset ohitettiin, vaikka myös renessanssin ja barokin taiteessa samalla tavoin kuin modernismissa denotatiiviset koodit ja kuvalliset vierekkäisyydet olivat erottamattomat toisistaan. Kuusamon (1996, 134) mukaan modernismissa oli kuitenkin yleistä samaistaa ”kirjallinen” ja sisältö ja tämän seurauksena ikonografian oletettiin katoavan nonfiguraatiivisesta kuvasta samalla kun ”kirjallinen aihe” katosi.

Nonfiguratiivisen maalauksen referenssiä on etsittävä muualta kuin symbolisista sisällöistä.

Kaitavuoren (1993, 278) mukaan esittävyys hylätessään modernismi teki geometrian näkyväksi sellaisenaan taiteeseen kuuluvana sommittelun välineenä. Kaitavuoren mukaan kieltäytyminen esittävydestä ja keskittyminen kuvan formaaliongelmiin merkitsi monien mielestä myös luopumista sisällöstä. Kaitavuoren mukaan jotkut abstraktit taiteilijat löysivät kuitenkin kertovuuden poissaololle vertailukohdan musiikista, mikä antoi teoksille sisällön. Musiikki rakentuu ääniaaltojen matemaattisista suhteista – on huomionarvoista, että matemaattisuus ilmenee visuaalisesti modernistisessa geometrisessa abstraktiossa. Geometrisen visuaalisuuden ilmentymiin viitataan usein ”ruudukon” käsitteellä, vaikka keskeistä on oikeastaan kuvapinnan järjestys. Kuusamo (1996, 129) lähestyy modernistista ruudukkoa figuurin ja taustan yhteensulautumisena ja nostaa yhdeksi mahdolliseksi ruudukon taustakertomuksista 1960-luvulla suosittu informaatioteorian, jonka mukaan sarjallinen ja yhdenmukaisiin moduuleihin jakaantuva ruudukko sisältää hyvin vähän informaatiota – jos epäjärjestys ruudukossa lisääntyy, informaation määrä kasvaa. Nonfiguratiivinen ruudukkomaalaus saa viime kädessä referenttikseen abstraktin käsitteen, joka ilmenee ulkoisessa todellisuudessa: järjestyksen.

3.3. Nonfiguratiivinen kuva ja representaatio

Kuinka nonfiguratiivinen kuva representoi? Osaltaan kysymystä voi tarkastella kuvan suhteesta ulkoiseen todellisuuteen sekä kuvan havaitsemisesta. Ernst H. Gombrichin (2002, 77–78) mukaan kaikki taide on käsitteellistä, joten kuvat ovat ainoastaan enemmän tai vähemmän käyttökelpoisia todellisuuden kuvauksessa. Representaation muoto on kytköksissä paitsi tarkoitukseensa, myös sen yhteisön vaatimuksiin, missä jokin visuaalinen kieli kunakin aikakautena on ajankohtainen. Gombrichin (2002, 99–113) mukaan ihmisen kyky kuvata todellisuutta visuaalisessa muodossa perustuu ylihistoriallisesti ja yleisinhimillisesti skeemoille, jotka taiteilijan on konstruoitava ja muokattava kuvaamisen vaatimuksiin. Gombrichin mukaan länsimaisen taiteen historiassa on keskeistä kuvan narratiivisuuden ja kuvallisen realismin välinen vuorovaikutus.

Gombrichin (2002, 155) mukaan kykymme lukea sattumanvaraisia hahmoja riippuu kapasiteetistamme tunnistaa niissä mieleemme varastoimiamme asioita tai kuvia.

Gombrich (2002, 170–176) painottaa, että kaikki representaatio perustuu jossain määrin projektioon – katsoja projisoi esimerkiksi maalauksen pigmenttiläiskiiin maiseman. Taideteoksen katsoja on siis kuvan aktiivinen tekijä. Gombrich (2002, 221) painottaa, että kuvan objektin tai asiointilan tunnistaminen edellyttää, että se on katsojalle ennalta tuttu ulkoisesta todellisuudesta. Gombrich (2002, 231) tarkastelee hahmopsykologiaa säännöllisyysoletuksen tärkeyden näkökulmasta. Gombrichin mukaan säännöllisyyksien etsimiseksi katsoja tarvitsee strategiakseen jonkin skeeman tai kehyksen, johon hän voi ainakin osittain luottaa.

Mikä on kuvan suhde ulkoiseen todellisuuteen? Veikko Rantala (1998, 370) tukeutuu Gombrichin (1960) toteamukseen, että taide on käsitteellistä ja kysyy, onko perusteltua puhua taiteesta todellisuuden jäljittelijänä, jos jäljittely tarkoittaa kopioimista vailla käsitteellisiä motivaatiota tai tehtäviä. Käsitteellisyys taiteessa voidaan Rantalan mukaan ymmärtää erottamattomaksi osaksi havaintoa ja monet filosofit ja psykologit ovat viime aikoina pyrkineet osoittamaan, että havaitseminen on kognitiivinen prosessi eikä maailman välitöntä rekisteröintiä. Kaitaron (2010, 164) mukaan kuvaa voidaan pitää eräänlaisena esittämisen, representaation mallitapauksena. Kaitaro (2010, 164–165) tähdentää, että vaikka teos ei perinteisten figuratiivisen taiteen koodien mukaan esittäisi mitään, se aina väistämättä viittaa itsensä ulkopuoliseen todellisuuteen. Surrealistit kiistivät esittävän ja ei-esittävän taiteen erottelun mielekkyyden, sillä erotteluun tuntui sisältyvän oletus, että perinteisen realismin konventioiden mukainen esittäminen olisi ainoa tapa viitata todellisuuteen (Kaitaro 2010, 165).

Kaitaron (2010, 166) mukaan figuratiivinen maalaus ja kirjaimellisesti otettava lause ovat molemmat kuvauksia siitä, mitä voidaan esittää kuvallisesti tai kielellisesti muuttamatta kuvauksen koodeja, sillä kuvan elementit ovat jo määriteltyjä. Vastakohtana figuratiiviselle kuvalle esimerkiksi surrealistit korostivat nonfiguratiivisen taiteen kykyä tuottaa uusia merkkejä ja merkityksiä (Kaitaro 2010, *ibid.*). Kaitaro (2010, 169) painottaa surrealismille olevan ominaista eräänlaisen ”avoimen realismin”, todellisuuden olemassaolon myöntämisen ilman että sitä rajattaisiin mihinkään lopulliseen kuvaukseen. Kaitaro (2010, 169–170) tähdentää kuvan abstraktion ilmentävän osaltaan 1900-luvulla taiteessa, taiteentutkimuksessa ja filosofiassa koettua ”representaation kriisiä”, jossa ulkoiseen todellisuuteen viittaamisen mahdollisuus kiistettiin muun muassa todellisuuden rakennettua ja keinotekoisista luonnetta korostamalla. Kaitaron (2010, 170) mukaan ulkoisen

todellisuuden tieto-opillinen häivyttäminen vie pohjan esittävän ja ei-esittävän taiteen erottelulta ja ne voidaan ymmärtää vain kahden erilaisen kielen koodistoiksi, joista kumpikaan ei viittaa itsensä ulkopuolelle.

Kaitavuori (1993, 79–81) pohtii taideteoksen kuvallisuutta todeten kuvallisen taideteoksen yhden pysyvimpiä arviointikriteerejä olevan sen suhteen ympäröivään todellisuuteen representaationa. Kaitavuoren (1993, *ibid.*) mukaan kuva on voi olla suhteessa ympäristöönsä monella tavalla, jotkin kuvat tuntuvat olevan tiiviimmin sidoksissa näkyvään ympäristöön kuin toiset ja joissain tapauksissa yhteyttä ei tunnu lainkaan löytyvän. Kaitavuori (1993, *ibid.*) painottaa, että siinä missä modernismin eri suuntaukset ottivat oletukset kuvan ja todellisuuden suorasta suhteesta tutkimuskohteeseen ja hylkäsivät pyrkimykset näköisyyteen, postmodernismi kyseenalaistaa koko ”todellisuuden” merkityksen ja olemassaolon sinänsä – kuvakin on yhtä lailla osa todellisuutta, ei sen ulkopuolella.

Eroavatko nonfiguraatiivisen ja figuraatiivisen kuvan representaatio toisistaan? Dominic Lopesin (1996, 7) mukaan kuvat ovat informaation tallentamisen, manipulaation ja kommunikoimisen perusvälineitä. Ne saattavat meidät kosketukseen ympäristömme sellaisten osien kanssa, jotka ovat tilallisesti ja ajallisesti ulottumattomissamme. Lopesin (1996, 5) mukaan nonfiguraatiivinen kuva ei representoi objekteja tai näkymiä, vaan mentaalisia tiloja tai kuvan valmistusprosessia *ilmaisemalla* psykologisia tiloja, kuten ahdistusta, innostusta, konfliktia tai mystistä yhteyttä. Jotkin kuvat taas *manifestoivat* ominaisuuksia omasta tuottamisestaan, kuten maalaukset voivat manifestoida taiteilijan liikkeiden suuntaa ja voimaa, maalin nestemäisyyttä sekä painovoiman efektejä.

Kendall L. Waltonin (1990, 56–57) mukaan sekä figuraatiiviset että nonfiguraatiiviset maalaukset representoivat. Waltonin (1990, *ibid.*) mukaan kuitenkin nonfiguraatiivisen maalauksen elementit ovat kuviteltavissa vain omaksi itsekseen, esimerkiksi geometriseksi, värilliseksi alueeksi – mutta toisaalta suhteessa esimerkiksi maalauksen pinnan muihin geometrisiin alueisiin, kuten jonkin alueen eteen tai taakse, mitä se ei todellisuudessa ole. Waltonin (1990, *ibid.*) mukaan figuraatiiviset maalaukset taas viittaavat itsensä ”tuolle puolen” verrattuna nonfiguraatiiviseen maalaukseen, joka viittaa vain itseensä, kuvaa omia elementtejään, pinnassaan olevia merkkejä ja mahdollistaa katsojan järjestää ne

kuvitteellisesti uudelleen. Miksi nonfiguratiivinenkin kuva ei voisi viitata itsensä ulkopuolelle, vaikka se samalla viittaisi myös itseensä?

Vitz & Glimcher (1984, 254–256) käsittelevät kysymystä modernin taiteen suhteesta representaatioon. Mahdollisesti kuvan representoivuus on kautta historian ollut vain taiteilijan myönnytys tilaajille, mutta ei enää välttämättömyys ja modernin taiteen radikaali innovatiivisuus etäännytti taidetta edelleen esittävydestä. Vitz & Glimcherin (1984, *ibid.*) mukaan on myös mahdollista, että modernismin representaatio on toisenlaista verrattuna aiempaan taiteeseen, mitä Vitz & Glimcherin (1984, *ibid.*) parallelismiteesi tukee: moderni taiteilija representoi havaintoa kokemuksena. Paralleelianaalyysin argumentin mukaan 1900-luvulla taiteilija representoi joko havaitsemisen erikoisaspekteja kuten figuurin ja taustan suhdetta, illuusioita, syvyysvihjeitä, värikontrasteja, tai elementtien, struktuurien ja prosessien luonnetta visuaalisessa systeemissä jonka avulla konstruoinme havaittavaa maailmaa.

Richard Wollheim (1991, 105–107) pitää kuvallisen representaation kannalta keskeisenä katsojan kykyä *seeing-as/seeing-in* -moodien mukaiseen havaitsemiseen. Wollheimin (1991, *ibid.*) mukaan *seeing-as* -havaitseminen on kuvapinnan havaitsemista kuvapintana. *Seeing-in* -havaitseminen taas on kuvapinnan näkemistä jonakin muuna kuin se todellisuudessa on ja edellyttää kahta asiaa: katsoja on tietoinen visuaalisen pinnan olemassaolosta pintana ja samalla näkee jotakin erottuvan siitä. Wollheimin (1991, *ibid.*) mukaan *seeing-in* -moodi edeltää representaatiota ja voi tapahtua jopa pinnoilla, joiden katsoja ei edes usko olevan representaatiolle otollisia. Wollheimin (1991, 121–122) mukaan *seeing-in* -havaitsemisen ja representaation yhteys häivyttää eron representationaalisen ja abstraktin maalauksen väliltä. Wollheimin (1991, *ibid.*) mukaan sekä figuratiivisessa ja nonfiguratiivisessa kuvassa voi tapahtua *seeing-in* -havaitseminen, mutta tavallisesti käytämme figuratiivisen kuvan kohdalla figuratiivisia ja nonfiguratiivisen kuvan kohdalla vastaavasti nonfiguratiivisia käsitteitä. Wollheimin (1991, *ibid.*) mukaan molemmat ovat aitoja *seeing-in* -tapauksia, mutta figuratiivisen ja nonfiguratiivisen taiteen representaatio on luonteeltaan erilaista.

Wollheim (1991, 122–123) tähdentää, että 1900-luvun abstrakti taide on paljolti samanaikaisesti representationaalista ja abstraktia. Wollheimin (1991, *ibid.*) mukaan useimmat abstraktit teokset kiinnittävät katsojan huomion sekä pintaansa että

syvyysvaikutelmaansa, mihin niiden representationaalisuus perustuu ja tästä näkökohdasta on yhdentekevää, että voimme harvoin ilmaista asianmukaisesti sanoin, mitä ne esittävät. Wollheimin (1991, *ibid.*) mukaan on mahdollista, että on olemassa myös abstrakteja maalauksia jotka ovat eivät ole representationaalisia tai eivät aiheuta seeing-in-havaitsemista. Wollheimin (1991, *ibid.*) mukaan on huomionarvoista, että abstrakti kuva on mahdollisesti ei-representationaalinen, jos se ei herätä syvyysvaikutelmaa tai kiinnittää katsojan huomion teoksen pintaan.

Onko kuvallisen representaation tapoja, jotka ovat yksinomaan nonfiguraatiiviselle kuvalle ominaisia? Sonesson (1992, 164) toteaa, että täysin nonfiguraatiivisella teoksella voi sanoa olevan ainoastaan plastisen funktion, mutta ei kuvallista funktiota. Väite on kuitenkin kumottavissa, sillä Sonesson (1992, 168) tähdentää kuvamerkin plastisen tason voivan olla samanaikaisesti myös ikoninen. Kaitavuori (1993, 105) päätyy tulokseen, että kuva voi hylätä representaation kokonaan, kuten konkretismissa, jolle ”todellisia” ovat vain muodot, viivat ja värit. Kuvat, jotka representoivat, olivat konkretistien mukaan illuusiota ja siten abstrakteja. Kaitavuoren (1993, *ibid.*) mukaan konkretistisen maalauksen rakennusosat eivät representoi mitään eikä niihin tarvitse sisältyä symbolisia merkityksiä, vaan konkretistinen maalaus toimii kokonaisuutena, jossa muotojen ja värien vuorovaikutus synnyttää rytmin ja tunnelman.

Kaitavuori (1993, 279) tähdentää konkretistisessa maalauksessa keskeistä olevan kuvaelementtien toiminnan ja katsomisprosessin ajallisen kokemuksen, minkä voi ajatella muodostavan analogian rytmiselle musiikille. Kaitavuori (1993, *ibid.*) käyttää konkretistisiin teoksiin viitatessaan termiä *kuvapinta*. Jos hyväksymme ajatuksen, että konkretistinen maalaus on kuva, vaikka se ei representoikaan mitään ulkoisessa todellisuudessa, konkretistinen maalaus viittaa kuitenkin ulkoiseen todellisuuteen – materiaaliensa ja rakenteensa järjestyksen ja niiden aiheuttamien vaikutelmien kautta. Kuvan plastinen taso on siis konkretistisessa maalauksessa kuvallista tasoa olennaisempi referenssisuhteen kannalta. Referenssisuhde ulkoiseen todellisuuteen on kiistaton, vaikka se on toisenlainen kuin kuvallisessa illuusiassa. Referenssisuhde tulee lähelle Goodmanin (1985) eksemplifikaatiota sekä maalauksen fysionomista ja haptista merkitsevyyttä.

Tavallisimpia nonfiguraatiivisen maalauksen referenssiin liitettyjä käsityksiä on nonfiguraatiivisen teoksen itseensä viittaavuus. Weckmanin (2005b 26–27) mukaan

konkretistisen teoksen eräs tavoite on käsitellä yksinkertaisia esittämisen tapoja ja muotoja. Weckman (2005b, *ibid.*) tarkastelee konkretismia pohtimalla kuvan ja kuvallisuuden kommunikatiivista tai funktionaalista asemaa maalauksen merkityksenannossa. Weckmanin (2005b, *ibid.*) mukaan modernismissa kuvan poistuminen paljastaa jotain olemassa ollutta, jota ei voinut kuvallisten funktioiden takia maalauksesta löytää ja painottaa, että taiteen ainoa legitiimi referentti voi olla taide itse. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteikö konkretistisella maalauksella olisi mahdollisesti myös muita referenttejä.

Kuusamo (2003, 171) painottaa, että nykykäsityksen mukaan esitystä, representaatiota, ei pidä ajatella vain mimeettisenä, sillä myös esittävät teokset perustuvat tietyille abstraktisille muotosopimuksille. Kuusamon (2003, *ibid.*) mukaan myös abstraktit teokset ovat representaatioita ja ”puhtaan visuaalisen” läsnäolon perustuu merkityksiin, jotka olemme oppineet sisäistämään johonkin teoriaan nojaten. Kuusamo (2003, *ibid.*) painottaa, että postmodernin ja semioottisen katsomuksen mukaan representaatiota ei voi välttää, mutta rajaa representaation kuvan itseensä viittaavuuteen: sekä abstraktit että esittävät maalaukset sisältävät aina representationaalisia, merkkiluonteisia tekijöitä aiemmista kuvamalleista. Kuusamon (2003, *ibid.*) mukaan jo abstraktin kuvan viittaukset sen omiin muotoihin tuottavat ilmiasun, joka noudattaa itseensä viittauksen kompositionaalista ohjelmaa. Nonfiguratiivisen maalauksen itseensä viittaavuus on yksi lähtökohta sen merkitysten tarkastelemiseksi, mutta nonfiguratiivisen kuvan representaation tarkastelemiseksi se ei ole ainoa tarjolla oleva vaihtoehto.

3.4. Maalauksen medium ja merkityksenmuodostuminen

Mitä medium merkitsee taideteoksen merkityksenmuodostumisen kannalta? Weckmanin (2005b, 30) mukaan syventymättä historiaan yksityiskohtaisesti on mahdollista sanoa, että nonfiguratiivisten tai modernististen maalausten perustelut sijoittuvat vähintään kahteen ryhmään: maalauksen muotokysymyksiin ja mediumiin. Weckmanin (2005b, *ibid.*) mukaan toista ryhmää edustavat modernin taideteoksen sellaiset perustelut, jotka joko osallistuvat taiteen materiaalisten sääntöjen murtamiseen tai menneen tradition tuhoamiseen. Weckmanin (2005b, 32–33) mukaan asenteina mediariippumattomuus ja mediumspezifisyys edellyttävät toisiaan: mediumspezifisyys tai välinesidonnaisuus mahdollistaa mediariippumattomuuden, sillä riippumattomuutta edustaa juuri vapautuminen taiteen välineet määränneistä säännöistä.

Pasanen (2004, 11) painottaa, että teoksen toteutustapa kytkeytyy kiinteästi siihen, mikä mielletään teoksen merkitykseksi. Teoksen sisältö ja toteutustapa ovat Pasasen (2004, ibid.) mukaan teoksen eri puolia, jotka ovat yhtä tärkeitä ja niiden keskinäinen painoarvo voi vaihdella jommankumman hyväksi. Pasasen (2004, 9) mukaan teoksille annetut merkitykset ovat myös määränneet niiden ilmaisua palvelevat esteettiset keinot ja teokselle annettujen merkitysten tarkastelu auttaa ymmärtämään myös esteettisiä ratkaisuja. Pasanen (2004, ibid.) mukaan on tutkittava koko merkitysten kirjoa, niitä joita ymmärrämme ja niitäkin, joita emme verbaalisesti saa ilmaistuksi.

Mitä maalauksen medium erotuksena pelkästä maalauksen kuvallisuudesta merkitsee suhteessa representaatioon? Hanna Johanssonin (2010, 204) mukaan taiteen historiassa on erotettavissa kaksi representaatiota. Keskiajalla representaatio tarkoitti kuvattavan asian toistoa, ei imitaation vaan läsnä olevaksi palauttamisen merkityksessä. Renessanssin aikana representaatiosta tuli poissa olevan uudelleen esittämistä, ei enää läsnä olevaksi palauttamista. Johanssonin (2010, 213) mukaan keskiaikaiselle representaation tavalle voidaan löytää jatkumo modernin taiteen pyrkimyksistä vapautua renessanssin optisesta representaatiosta, vaikka eri aikoina tuotettuja kuvallisia esityksiä ei voidakaan täysin samaistaa. Johanssonin (2010, 206–207) mukaan nonfiguraatiivisen taiteen historiassa erottuu kaksi tapaa suuntautua pois mimeettisestä kuvasta. Ensimmäinen tapa on poistaa viittaukset kuvan ulkopuoliseen todellisuuteen ja rakentaminen äärimmilleen viedyn optisen ja visuaalisen vaikuttavuuden varaan. Toinen tapa perustuu aistimuksesta ja havainnosta lähtevälle kuvan tekemiselle, joka korostaa kuvan materiaalisia ja moniaistisia ominaisuuksia sekä yhteyksiä todellisuuteen.

Johansson (2010, 197) tähdentää, että 1970–80-luvuilla kuvataiteen materiaaleiksi tulivat käsitteiden ja kielen ohella ruumis ja orgaaninen aines. Teosten materiaalien tehtävä ei ollut enää ainoastaan kuvallisen illuusion luominen vaan itsensä edustaminen esimerkiksi aineen oman muodon ja sen muutoksen prosessissa. Ikoniset ja symboliset merkit väistyivät sivuun indeksikaalisen – ruumiillisen ja materiaalisen merkin tieltä. Johanssonin (2010, ibid.) mukaan uusille taidemuodoille oli tyypillistä ristiriitainen suhde representaatioon: teoksen esittävät merkitykset kiellettiin, mutta samalla painotettiin aineellisuuden sekä esitystilanteen ja -paikan valintojen usein käsitteellisiä merkityksiä. Kehityksen taustalla Johansson (2010, 198) näkee 1960–70-lukujen avantgarden

kahtiajakautumisen kohti välineriippumattomuutta ja toisaalta uusien ajatusten kehittämiseksi mediumin omien rajojen sisällä.

Pietarinen (2010, 99) huomauttaa, että visuaalisuus on vain yksi tapa havainnoida representaatiota, sillä ikoniset merkit ovat pohjimmiltaan multimodaalisia eli ne voivat sisältää muun muassa auditiivista, haptista tai proprioseptista (asentotunnollista) informaatiota. Johanssonin (2010, 208–212) mukaan haptisuuden käsite on johdettu Alois Rieglin kirjoituksista taiteentutkimukseen ja *haptisen representation* käsite liittyy teoksen materiaalisuuden merkitsevyyteen. Haptinen visuaalisuus viittaa silmien toimintaan eräänlaisina kosketuseliminä, jolloin nähty herättää paitsi tuntoaistimuksia myös liike- ja hajuaistimuksia (Johansson 2010, *ibid.*). Optinen representaatio taas on riippuvainen katsovan subjektin ja kohteen välisestä etäisyydestä, jossa katse pyrkii illusoriseen syvyyteen, kun taas haptinen katse liikkuu kohteen pinnalla (Johansson 2010, *ibid.*). Optisen ja haptisen kategoriat liukuvat toisiinsa, mutta haptinen tulkinta on mimeettistä: se tavoittelee kohteen läheisyyttä ja tukeutuu asioiden välisiin fyysisiin eli indeksikaalisiin suhteisiin pikemminkin kuin ikoniseen muistuttavuuteen (Johansson 2010, *ibid.*).

Kaitavuoren (1993, 15) mukaan maalauksen mediumin ominaispiirteet vaikuttavat kiistatta teoksen tulkintaan mediumin historiasta, materiaaleista ja väreistä alkaen. Kaitavuori (1993, *ibid.*) painottaa, että nonfiguraatiivisessa maalauksessa medium itsessään nousee tarkastelun keskiöön mahdollisimman täydellisesti verrattuna figuraatiiviseen. Nonfiguraatiivisen maalauksen kannalta maalauksen mediumille ominaisimmiksi voisi luonnehtia maaliaineen kommunikatiivisia аспекteja maaliaineen materiaalisuuden ja värin kannalta sekä tilallisuuden muodostamista kaksiulotteisella pinnalla. Kuusamon (1996, 143) mukaan semiotiikan kannalta kuvataiteen fyysikaalisuus voidaan tulkita verbaalisen ja visuaalisen huomion kiinnittämiseksi kuvan materiaaliseen läsnäoloon liittyviin indeksikaalisiin merkkeihin.

Kaitavuoren (1993, 233–234) mukaan nonfiguraatiivisten kuvallisten keinojen vaikutus katsojaan saattaa perustua niin kutsuttuun fysionomiseen merkitsevyyteen, kuvan ominaisuuksien tulkintaan ihmisen fyysisen kokemusmaailmaan pohjalta. Esimerkiksi terävä muoto liittyy vaaraan ja kipuun, nopea rytmi kiihtyneeseen pulssiin, pehmeät kaaret ja horisontaalisuus taas rauhaan ja lepoon. Kaitavuoren (1993, *ibid.*) mukaan myös kulttuuriset tulkintatottumukset kuten lukusuunta vasemmalta oikealle tai värien merkitys

sekä henkilökohtaiset assosiaatiot vaikuttavat tulkintaan. Kaitavuori (1993, *ibid.*) huomauttaa, että tunneilmaisua vastaavaksi koetaan vain ekspressiivisyys – formalismin ei uskota voivan välittää tunteita, sillä se liitetään järjen alueeseen. Sonessonin (1992, 168) mukaan visuaalisia ja taktiilisia aistimodalityetteja yhdistävä tekijä saattaa löytyä merkkifunktion konventionaalisista elementeistä, jos esimerkiksi ympyrän tavallisesti tulkitaan edustavan pehmeyttä ja kolmion kovuutta.

Esimerkiksi Weckmanin (2005a, 38) mukaan vertikaalinen formaatti tekee tilasta dramaattisemman, sillä sen avulla voidaan viitata monumentaaliseen tilaan, jossa on paljon korkeuseroja. Weckman (2005a, *ibid.*) painottaa vertikaalisessa olevan myös ylevän mahdollisuuden. Myös Kaitavuoren (1993, 233–234) mukaan vertikaalinen suorakaiteen muotoinen kangas hahmottuu myös erilaisin jännittein latautuneena kenttänä: kuvatilán alareuna koetaan yläosaa painavampana, sillä havaintomaaailman painovoiman koetaan vaikuttavan kuvassa. Weckman (2005a, 38) painottaa, että horisontaalinen formaatti taas mahdollistaa asioiden sijoittamisen hallittuun tilaan kuten maisemaan, jossa liikumme. Weckmanin (2005a, 32–33) mukaan tekijän ja katsojan ero on viime kädessä vain ruumiiden ero ja koska eri ruumiilla on erilaiset muistot nähdyn tulkinnat saattavat erota ja molemmat sijoittavat teokseen erilaiset muistot ja kokemukset. Weckman mieltää näin maalauksen jonkinlaiseksi väliaineeksi, kuin kieleksi, jonka kautta on mahdollista kohdata ymmärtävässä tulkinnassa.

Barryn (1999, 108–109) mukaan teosesineen materiaalit ja niiden käyttö ovat olennaisia teoksen merkityksenmuodostumisen kannalta, mutta joihinkin visuaalisiin merkityksiin liittyy myös tiettyjä erityisongelmia, sillä tilaa, väriä tai maalausta ei ole koskaan mahdollista ymmärtää tyhjentyvästi. Geometrian ja maalauksen referenteillä leikittelyn ansiosta teos voi sisältää esimerkiksi viittauksen arkkitehtoniseen kokemukseen ja myös värisuhteiden signifikaatio on mahdollinen. Barryn (1999, 6) mukaan vahvimmin taiteissa tuotettava merkitys liittyy syvällisesti ja toiminnallisesti siihen käsitteelliseen alueeseen, josta alkaa tietoisuutemme itsestämme ja maailmasta. Teosten muotojen sisältö liittyy temporaalisiin, spatiaalisiin ja loogisiin käsitteisiin, joiden avulla ymmärrämme ja arvioimme todellisuuden ilmiöitä. Barryn (1999, 7–8) mukaan informaatiokeskeisessä kulttuurissamme keskitytään kuitenkin harvoin teosesineen ostension materiaalisesta ja formaalisesta luonteesta saavutettavaan merkitykseen, joka on tyypillisintä taideteoksille.

Barryn (1999, 108) mukaan fyysisen teosesineen kuvauksesta ja sen tulkitusta sisällöstä voidaan määritellä myös nonfiguratiivisen⁶ teoksen referentti. Ostensiiviset käsitteet ovat visuaalisia eivätkä verbaalisia, joten se on vaikeaa. Barryn (1999, 113) mukaan abstrakti maalaus ei voi merkitä mitä tahansa, vaan sen merkitysten on oltava todennettavissa. Barry (1999, *ibid.*) ehdottaa ostensioivien taideteosten merkityksiksi käsitteellisiä metaforia, esimerkiksi ruumiillisia tilan käsitteitä kuten ulko- ja sisäpuolen käsitettä. Maalauksessa tarkat tilalliset määritteet tukevat ja selventävät kokemuksen manifestaatiota. Barryn (1999, *ibid.*) mukaan formaalien peruskäsitteiden ostensioidusta merkityksestä ja metaforisesti laajojen esimerkkien merkityksestä on mahdollista päästä yhteisymmärrykseen.

Barryn (1999, 117) mukaan nonfiguratiivisen taiteen formaalien aspektien merkitys pohjautuu perustaviin havaintokategorioihin, mutta nykyisin niiden tarkastelu on aiempaa selvemmin määritelty kognitiotieteilijöiden tehtäväksi. Barryn (1999, 113–114) mukaan maalausten sisällöt eivät ole niin epätarkkoja kuin mitä niiden käännökset verbaalikieleen antavat ymmärtää. Tällaiset ostensioidut merkitykset ovat tärkeitä kokemuksen käsitteellistämiseksi, jotta voimme ymmärtää älyllisesti ja fyysisesti tilaa, jossa elämme sekä tapahtumien rytmiä elämässä. Barryn (1999, 113–114) mukaan kognitiotieteet ovat selvittäneet, kuinka hermoverkkomme ovat harjaantuneet kuvion tunnistamiseen ja että tässä harjaantumisessa vahvat ja rikkaat kuvataiteen ilmentymät ovat olennaisia.

Kuinka taiteilijoiden itsensä esittämät käsitykset teostensa merkityksistä olisi huomioitava teosten tulkinnassa? Wollheimin (1991, 102–103) mukaan taiteilija maalaa tuottaakseen tarkoituksella katsojan mielessä jonkin määrätyn kokemuksen, jonka kautta kuvallinen merkitys välittyy, jos taiteilijan tavoitteena on saada teoksensa merkitsemään jotakin. Wollheimin (1991, *ibid.*) mukaan tämä edellyttää, että taiteilija tiedostaa kokemuksensa, joka motivoi häntä maalaamaan tietyllä tavalla. Lisäksi kokemuksen välittymisen on tapahduttava kuvaa katsomalla. Katsoja voi kuitenkin ajatella maalauksesta asioita, joita hän ei sitä katsoessaan oikeastaan näe. Wollheimin (1991, *ibid.*) mukaan tällaista ilmenee etenkin abstraktissa taiteessa – teoksen sanoma riippuu katsojan kokemuksessa siitä, millaista kuvallista merkitystä etsitään. Barryn (1999, 114–115) mukaan ostensioidut merkitykset on erotettava luulotelluista merkityksistä, joita mikään visuaalisessa tekstissä ei tue.

⁶ Barry käyttää termiä *nonobjektiivinen* yleisenä terminä *nonfiguratiivisesta* taiteesta.

Mikä on nonfiguraatiivisessa maalauksessa tyyliuunnista riippumatta keskeisintä? Oletettavasti pinta ja tilallisuus sekä niiden keskinäinen suhde. Modernismi eristi maalauksen kuvalliset elementit tarkasteltaviksi itsessään. Figuraatiivisten pyrkimysten hylkäämisen myötä pyrkimys maalauksessa syvyysilluusion muuttui ja maalauksen tilallisuudesta tuli kaksiulotteinen ainoastaan summittaisine syvyysviittauksineen. Maalauksen viittaavuus ulkoiseen todellisuuteen pyrittiin kieltämään verbaalisesti. Kaksiulotteinen pinta avautui kuitenkin kuin huomaamatta kuitenkin tilan ikoniksi, ei välttämättä minkään konkreettisesti koettavan tilakokemuksen, vaan tilallisuuden, käsitteenä ja ideana. Esimerkiksi Jackson Pollockin maalaukset modernismille tyypillisesti tematisoivat maalauksen mediumia tekemällä sen materiaalisuutta drippingissä näkyväksi, mutta niiden lopputulos on pikemminkin representaatio tilasta tilallisuutena. Ostensiivisen merkityksen kannalta ne ilmentävät tilallisuuden holistisuutta sekä materian entropiaa ja vaihtelevuutta tilassa.

3.5. Nonfiguraatiivinen maalaus osana nykytaiteen kertomuksia

Miten nonfiguraatiivinen maalaus sijoittuu osaksi nykytaiteen kontekstia – millaisin erilaisin tavoin sitä on mahdollista lukea suhteessa nykytodellisuuteen, maalauksen mediumiin ja kuvatradiitioon? Hannulan (2003, 106) mukaan maalaustaiteeseen kuuluu keskeisesti päättymätön toisto, alistuminen ja turmeltuminen – väitettä tukevat kiistatta sekä historian pituus, jona maalausta on tuotettu, että se maalauksen määrä, joka tuona aikana on saatu aikaan. Hannulan (2003, *ibid.*) mukaan maalaus on väline, joka ehkä kaikkein selkeimmin on joutunut kohtaamaan menneisyyden osittain taakkana, johon on ollut vaikeuksia hahmottaa rakentavan kriittistä suhdetta, mutta samalla tämä vaikea suhde perintöön on yksi maalaustaiteen keskeisimmistä mahdollisuuksista. Maalaustaiteen käyttötavat ja perustelut muuttuvat käytettäessä maalausta elävänä osana nykytaiteen ilmenemismuotoja.

Mikä on maalauksen positio suhteessa nykytaiteen muihin mediuimeihin? Inkamajja Iitiän (2003, 198) mukaan maalauksen merkityksen kysely jatkuu monimuotoisemmin ja laajemmalla kentällä kuin modernismissa, sillä nyt kysytään maalaamisen rajoja ja käyttöä maailmassa. Iitiä (2003, *ibid.*) painottaa, että maalaukset tehdään usein kolmiulotteiseksi tilaksi tai varta vasten tiettyyn paikkaan ja erilaiset materiaalikokeilut ja sekatekniikat ovat

vieneet 1980-luvun lopulta lähtien maalausta eroon sen modernistisista ehdoista ja rajoista, erityisesti pinnan litteyden korostamisesta, jolla maalaus erotettiin vaikkapa kuvanveistosta tai esinetaiteesta. Iitiän (2003, *ibid.*) mukaan maalaustaiteeseen ovat vaikuttaneet taidekentän uudet esityskeinot kuten media- ja käsitetaide, ympäristötaide, performanssi, valokuva ja näiden ajatukselliset taustat.

Nykytaiteelle on Kaitavuoren (1993, 304) mukaan ominaista kiinnostus pikemminkin muuhun taiteeseen ja kulttuuriin kuin taiteen ulkopuoliseen maailmaan, eikä taiteen voi ajatella heijastavan maailmaa jossain ulkopuolellaan vaan se käsittelee itseään maailman jäsentäjänä. Kaitavuoren (1993, 314–315) mukaan nykyaide analysoi kuvallisen esittämisen keinoja ja analysoi ja tutkii niitä taiteen sisällä käyttäen käsitteellisesti perinnettä. Iitiän (2003, 198) mukaan siinä missä modernismi usein korosti taiteilijan itse- ja tunneilmaisua, nykyisin teokset tehdään edellyttämään katsojan tulkinta ja teoksissa pohditaan myös käsitetaiteen tavoin ennakkoehtoja, jotka tekevät maalauksesta maalauksen. Iitiän (2003, *ibid.*) mukaan maalaustaiteessa mietitään nyt jälleen tieteen ja taiteen sekä maailman ja sen kuvaamisen suhdetta. Iitiä (2003, *ibid.*) painottaa, että teokset eivät kuitenkaan kuvita jotakin tekstiä tai teoriaa, vaan etsivät nykyisyydessä yhä uusia tulkintoja sille mikä pakenee kielellistä määrittelyä, ahtaasti järjellistä ja luettavaa, joten ne osin jatkavat modernismin maalauksellisuuden perinnettä.

Moszynskan (1990, 228) mukaan 1980-luvulla abstraktit taiteilijat etsivät uusia perusteita abstraktion kielelle, tarkoitukselle ja kehitykselle. Moszynskan (1990, 225–226) mukaan abstraktin taiteen elinvoimaisuus hämärtyi 1970–80-lukujen vaihteen figuratiivisen kuvan, etenkin uusekspressionismin esiinmarssissa sekä modernismin kyseenalaistamisessa ja abstraktin taiteen arvostelussa elitisminä. Amerikkalaisena vastareaktiona eurooppalaisen figuratiivisen ilmaisun dominanssille syntyi Moszynskan (1990, 226) mukaan 1980-luvulla neo-geo, muotokieleltään geometrinen maalaussuuntaus, joka oli tietoinen itsestään ja muista tyyleistä omaksumistaan vaikutteista. Moszynskan (226–227) mukaan neo-geossa yhdistyivät popin, minimalismin ja käsitetaiteen pyrkimykset sekä kriittinen diskurssi – neo-geo ei pyrkinyt vetoamaan aisteihin tai tunteisiin vaan oli etäisempää ja kriittisempää, mutta pyrki silti kytkeytymään kulutusyhteiskuntaan.

Nykytaiteen käsitteellisistä pyrkimyksistä huolimatta maalaus on viime kädessä kuva. Pasasen (2004, 171–175) mukaan maalaustaiteen funktio ikonitaiteesta käsitetaiteeseen on

ollut näyttää, tehdä näkyväksi. Pasasen (2004, *ibid.*) mukaan kuitenkin ajatus taideteoksesta, jossa voi nähdä vain sen mitä on nähtävissä, osoittautuu yksinkertaistukseksi, joka ei ota huomioon teoksen kehysmerkityksiä eikä katsojan aktiivisuutta – teoksen käsitteellinen tausta ja sen ympäristö ovat osa teosta, vaikka emme välttämättä tiedostakaan näitä havaintomme kehystekijöitä. Weckman (2005a, 9–10) painottaa, että keinoista riippumatta tärkeintä taiteessa on tarina, sanottava, mikä pätee myös abstraktiin taiteeseen. Weckman (2005a, *ibid.*) ymmärtää abstraktin teoksen vain toisenlaisena kertomuksena, teoksena, jonka äärellä vastaanottaja ikään kuin palaa kysymykseen lukemattomista mahdollisuuksista ja tarinoista.

Mahdollistaako nykytaiteen pluralismi modernismia moninaisemmat nonfiguratiivisen maalauksen tulkinnat ja millaisia ne ovat? Tutkielmassa semioottinen lähestymistapani painottaa teosesineen ominaisuuksia merkityksenmuodostumisen lähtökohtana, joten teos, havaitseminen ja tulkinta ovat ensisijaiset nykytaiteen kontekstissa. Enckell (1992) kysyy, mitä näemme katsoessamme maalausta: pinnallisesti näemme väripintoja ja alustaan kiinnittyneitä muotoja joilla ei kenties ole tarkoitusta. Enckell (1992) painottaa, että puhtaimmillaanhan maalaus sanoutuu irti allegorisista ja symbolisista merkityksistä subjektiivisen tulkinnan hyväksi, jolloin katsoja ja taiteilija jäävät vaille yhteistä kieltä, makunsa ja tunteidensa varaan. Enckell (1992) painottaa, että maalatessaan mykän tai tyhjän kuvan taiteilija luo tyhjyydelle vastineen ja tämä vastintaminen on merkityksenantoa.

Enckellin (2006, 226) mukaan puhdas maalaus on olemassa ainoastaan olemalla kappale, jolla sitä mikä käy yli ja ohi kaikkien lukemistapojen, joten puhdas maalaus ei pyri kuvaamaan ulkoista illuusiota eikä myöskään aineellista ilmiömaailmaa. Enckellin (2006, *ibid.*) mukaan maalaus luo yhteyden ihmisen siihen puoleen, joka eniten kapinoi analyysiä vastaan, sillä maalattu kappale puhuu elämyksen kautta. Henri Hagman (2011, 213–214) painottaa taideteoksen vastaanotossa ensisijaisesti kontemplatiivista katsomista, teokseen eläytymistä, jossa ei pyritä jäljittämään teoksen merkityksiä varsinaisesti tulkitsemalla. Keskittymisessä väriin on Hagmanin (2011, 204) mukaan kyse ei-eriytyneisyyden, ykseyden kokemuksesta: väriä katsottaessa katsotaan kokonaisuutta. Hagman (2011, 207) painottaa eläytymisessä värihavaintoa, sillä muutoin värin alue helposti alistuu maalauksen muille tekijöille – muodon problematiikan korostaminen värin kustannuksella johdattelee katsojan maalaukseen kontemplaation sijaan lukemaan maalausta kuvana.

Gombrichin (2002, 243–244) mukaan nonfiguraatiivinen taide on kiistattoman monitulkintaista, sillä katsojan on vaikea päättää, millainen luenta omaksua. Gombrichin (2002, *ibid.*) mukaan nonfiguraatiivisen taiteen jotkin merkitykset ja vaikutukset palautuvat tapoihin ja todennäköisyyksien oletuksiin, joita olemme saavuttaneet oppiessamme lukemaan representaatioita ja joita testaamme kuvaa vasten. Gombrichin (2002, *ibid.*) mukaan mahdollisuus, että esimerkiksi action painting -tyyppisessä maalauksessa nähtäisiin jotain tunnistettavaa, koskee vain katsojia, jotka tietävät kuinka soveltaa perinteisiä yhtäpitävyyksiä ja siten löytää kuvalle merkitys. Gombrich (2002, *ibid.*) painottaa, että tällainen toiminta voi auttaa yksilöitä inhimillistämään teollisessa sivilisaatiossa heitä ympäröiviä monimutkaisia hahmoja ja harjaannuttaa meitä uudenlaiseen visuaaliseen luokitteluun, jonka seurauksena opimme näkemään taipuneita johtoja ja monimutkaisia koneita ihmisen toiminnan tuloksena – näin kuva sovitetaan vastamaan ulkoisessa todellisuudessa havaittua. Oma näkemykseni on, että nonfiguraatiivinen kuva modernin ja jälkimodernin ajan kuvatyypinä vastaa yksilöiden tarpeeseen hahmottaa teollista, jälkiteollisella kaudella tietoteknologista elinympäristöä. Kulttuurissa kulloinkin vallitsevat kuvakäytännöt ovat yhteydessä paitsi yhteisössä vallitsevaan maailmankuvaan, myös yksilöiden elinympäristön havaittaviin muutoksiin.

Mitchellin (1994, 223–226) mukaan olennaista on kysyä, kuinka maalauksen, joka ei representoi objekteja, maalatut muodot kankaalla voivat sanoa jotakin tai vieläpä artikuloida monimutkaisia teoreettisia käsitteitä. Mitchellin (1994, *ibid.*) mukaan abstraktin maalauksen äärellä katsoja ei niinkään koe maalauksen olevan vailla sanottavaa, vaan pikemminkin hämmentyy maalauksen monista tulkintamahdollisuuksista. Mitchellin (1994, *ibid.*) mukaan kieltä, narratiivia ja diskurssia ei milloinkaan ole mahdollista erottaa abstraktista kuvasta. Otetaan esimerkiksi katsomistilanne, jossa kohtaavat nykytaiteen kontekstissa nonfiguraatiivinen maalaus ja nykytaiteen käytännöt tunteva katsoja: Pessi Rautio (2007, 77) kuvailee analyttisesti katsomiskokemuksiaan Juhana Blomstedtin maalausten äärellä. Raution (2007, *ibid.*) mukaan Blomstedtin teoksia katsoessa ei ole varmuutta niiden sanomasta, sillä mikään kuvissa ei selitä, miksi taiteilija on teoksissaan päätenyt juuri näkyviin muotoihin.

Kuvan monitulkintaisuus on nonfiguraatiivisen kuvan katsomisen ytimessä. Mikään kuvassa ei vaikuta kenties yksiselitteisesti muistuttavan mitään ulkoisen todellisuuden objektia,

mutta katsoja pyrkii muodostamaan kuvalle merkitystä teosesineen ominaisuuksien ja ennakkotietojensa pohjalta. Weckmanin (2005b, 41) mukaan median ja muodon merkkiluonne palvelevat viime kädessä kerrontaa, tulkitsemista, kertomuksia ja tarinoita. Weckmanin (2005b, *ibid.*) mukaan modernin maalauksen katsominen tarkoittaa viivyttelyä kaltaisuuden utooppisessa tilassa, mahdollisuuksien äärellä, joita ei kerrota suoraan tai tiedosteta välittömästi osana muistinvaraista kokemusta – modernistinen taideteos maalauksesta tilataiteeseen uusintaa avointa tulkinnan mahdollisuuksien tilaa.

Nykytaiteen kontekstissa tulkintojen yksilöllinen kokemuksellisuus painottuu ja katsoja voi verrata tulkintojaan kuvasta voi verrata toisten tulkintoihin selvittääkseen, mitkä tulkinnat ovat mahdollisesti hyväksyttäviä. Raution (2007, 77) mukaan nykytaiteessa on keskeistä pohtia, miksi kukin taiteilija näkee tekemänsä ratkaisut tärkeimpinä esille tuotavina asioina. Rautio (2007, *ibid.*) tukeutuu Blomstedtin yksittäisten maalausten tarkastelussa teosten suhteuttamiseen hänen koko tuotantoaan ja sen eri vaiheita vasten. Rautio (2007, 79) pohtii myös teosnimien ja teoksissa näkemiensä objektien suhdetta. Blomstedt ei kiellä maalaustensa näköisyyttä nimien kuvasta aiheuttamien vaikutelmien kanssa, mutta muistuttaa kuvan syntyvän vain siksi, että nelikulmaisella maalauskaikalla on sen rajoihin suhteessa olevia viivoja tai värikenttiä.

Rautio (2007, 82) huomauttaa myös, että joissakin teoksissa kenties taiteilija on tavoitellut juuri monitulkintaista tilannetta, jossa kuvaa voi katsoa eri tavoilla. Rautio (2007, 80) toteaa osan Blomstedtin tuotannosta olevan kuvallista ja toistavan tiettyjä järjestelmiään ja usein myös todellisesta maailmasta tunnistettavia hahmoja, vaikka tunnistettavuus ei kerro, tulisiko niitä katsoa hahmoina ja vai kompositioina. Raution (2007, 100) mukaan maalausta katsoessamme näemme tietojemme ja katsomiskokemuksemme puitteissa, mitkä asiat maalaukseen ovat vaikuttaneet: historia, psykologia, yhteisö, mutta painottaa maalauksen vaikuttavan oleellisesti muualla kuin tiedon alueella. Huomattavaa Raution (2007, *ibid.*) selonteossa on teoksen vastaanotossa avoimuus vaihteleville teosten ominaisuuksista kumpuaville tulkinnoille, mutta samalla tukeutuminen taiteen katsomisen kompetenssiinsa, tietoisuus teosten kytköksistä historialliseen jatkumoonsa sekä pyrkimys kytkeä teokset kokemuksiin ulkoisesta todellisuudesta.

4. Nonfiguratiivinen maalaus ja pragmatistinen merkkikäsitys – analyysi

Semiotiikka voidaan ymmärtää tieteenä, joka tutkii niitä hahmottamisen ja päättelyn sääntöjä, joiden avulla päästään käsiksi merkityksiin – objektiivisista kulttuurisista faktoista edetään subjektiivisiin tai kollektiivisiin tulkintoihin ja takaisin (Veivo 2009, 9). Seuraavissa teosanalyysissä jäljitän yksittäisten nonfiguratiivisten nykymaalausten merkityksiä pragmatistisen semiotiikan teorian kautta ja hyödynnän analyysissä myös teorialuvussa määrittelemiäni kuvan plastisen ja ikonisen tason käsitteitä sekä ostension ja eksemplifikaation käsitteitä. Sovellan myös kolmannessa luvussa esittelemiäni haptisuuden, fyysiomisen merkitsevyyden sekä seeing-as/seeing-in -moodin käsitteitä. Kontekstoin teokset katsomistilanteeseensa sekä historialliseen jatkumoonsa. Teosten lopullisten interpretanttien tavoittamiseksi taustoitan tulkintojani taideyhteisössä vallitsevat tulkintakäytännöt ja nykytaiteen teoreettisen viitekehyksen tuntevien kirjoittajien tulkinnoin sekä taiteilijoiden työskentelystään esittämin näkemysin.

Tutkimusaineiston valintaperusteet olen esittänyt johdantoluvussa. Olen tarkastellut analysoimani teoksia näyttelyssä ja jälkeinpäin teosten kuvien perusteella lukuun ottamatta Mari Rantasen teosta *Imprisoned by Beauty 4*, jonka osalta katsomiskokemukseni perustuu ainoastaan teoksen painokuvaan *Taidemaalau*s-lehdessä 1/2009 sekä sähköiseen kuvaan internetissä. Tukeudun teoksen analyysissä muistikuvini Rantasen vastaavantyyppisten teosten katsomiskokemuksista Helsingin Taidehallin näyttelyssä 2007. Teoksen analyysissä haptisuuden ja fyysiomisen merkitsevyyden käsittely jäävät muita teoksia vähemmälle autenttisen katsomiskokemuksen puuttuessa. Analyysissä esittämäni tulkinnat perustuvat ensisijaisesti teosten katsomiskokemuksiini, jotka kytken pragmatistisen semiotiikan teoriaan. Tulkintani kytkeytyvät taidehistorian ja nykytaiteen kentän käytäntöjen tuntemukseeni. Veivo & Huttunen (1999, 49) kuitenkin painottavat, että tulkinta on eri asia kuin merkitys, koska merkitys kattaa myös seuraukset, jotka eivät vielä yksittäisen tulkinnan hetkellä tule esiin.

4.1. Carolus Enckell: *Axenometry* – modernistinen muotokieli nykytaiteen kontekstissa

Syyskuu 2011, Carolus Enckell – maalauksia, Galerie Forsblom, Helsinki. Värikkäitä kappaleita valkoisen kuution ympäröimänä, merkkejä merkin sisällä. Erään merkin representamen on muodoltaan säännöllisen geometrinen, suhteellisen pieni,

kolmiulotteinen kappale valkoista seinäpintaa vasten. Kappaletta voisi luonnehtia väriltään taitetun, kylmän keltaiseksi ja tummanharmaaksi, värialueet erottuvat toisistaan tarkkarajaisesti. Kappale ei ole mikä tahansa seinälle mielivaltaisesti kiinnitetty värikäs kappale, vaan taideteos ja tarkoitettu sellaisena tarkasteltavaksi. Huomio kiinnittyy teoksen mittasuhteisiin jo ensi näkemältä. Luettelon mukaan teos on nimeltään *Axenometry*. Nimi ohjaa katsomiskokemusta edelleen teoksessa havaittaviin matemaattisiin suhteisiin. Sisäistetyt taiteen tarkastelun konventiot muistuttavat tuskin tiedostetusti, että taideteoksen sisällön ja taiteilijan teokselle antaman nimen välillä on tavallisesti jokin kytkös.

Axenometryn representamenin plastisuudessa kiinnittää huomiota teosesineen useampi kulma. Mediumiltaan teos on luokiteltavissa maalaukseksi. Teoksen mittasuhteet poikkeavat kuitenkin sen verran maalauksen konventioista, nelikulmaisuudesta ja ainakin sulkeistaen nähtävästä kaksiulotteisuudesta, että olisi houkuttelevaa luokitella teos mediumiltaan veistokseksi. Tekniikaksi on kuitenkin ilmoitettu öljy vanerille, mikä kertoo kyseessä olevan öljyvärimaalauksen. Lisäksi teos on tarkoituksella ripustettu seinäpinnalle siten, että se ei ole kaikilta sivuiltaan katsojan tarkasteltavissa – veistotaiteelle on ominaista teoksen tarkoituksellinen näyttäminen mahdollisimman monesta kulmasta. Nykyaikaisessa taiteessa mediumien rajoja pyritään usein häivyttämään. Enckellin teosten formaalinen luonne kertoo kuitenkin, että näyttelyn teokset pyrkivät korkeintaan venyttämään mediumien rajoja, eivät murtamaan niitä.

Barryn (1999, 103–104) mukaan semiootikot ovat jo aikoja sitten luopuneet yrityksestä tuottaa nonfiguratiivisen teoksen merkityksenmuodostumisesta tyhjentävä ja neutraali kuvaus, mutta taideobjektin merkitsemisen tapojen jäljittämiseksi on suositeltavaa tarkastella teosesineen ominaisuuksia ensisijaisina kaikkeen denotatiiviseen ja konnotatiiviseen sisältöön nähden. Teoksen representamen määrittää sen interpretanttia eli teoksen havaittavat ominaisuudet ohjaavat tulkintoja, joita siitä on mahdollista muodostaa. *Axenometryn* representamenin kuvallinen taso vie ajatukset johonkin urbaaniin artefaktiin – mahdollisesti rakennukseen tai tekniseen elementtiin. Seeing-in -moodin mukainen kuvallinen illuusio toteutuu yllättävästi: suoraan edestä riittävän etäältä katsottuna teosobjekti luo illusion voimakkaammasta kolmiulotteisuudesta mitä sillä todellisuudessa on, jolloin tummanharmaa alue näyttäytyy ikään kuin keltaisen rakennuksen kattona yläviistosta katsoen. Vaihtoehtoisesti kuvan voisi tulkita ikoniseksi esimerkiksi otteeksi

pohjapiirroksen tai muuhun ulkoista todellisuutta diagrammaattisesti representoivaan kaavioon nähden. Ikonisuus matemaattisesti rajattuun ympäristöön on ilmeistä.

Representamenin plastinen taso on geometrinen, joten sen objektina on selvästikin inhimillinen kulttuuri erotuksena luonnosta. Keskeistä teoksessa on myös valo, jonka objekti on havaitsemisen mahdollistaminen ja aineellisen maailman aineettomiksi miellettyjen ominaisuuksien tarkastelu. Mikä on harmaan ja keltaisen väriyhdistelmän objekti yhdistyneenä matemaattis-loogisuuteen? Keltainen viittaa ikonisesti valoon ja aurinkoon, tummanharmaa esimerkiksi asvalttiin tai pimeyteen. Symbolisesti keltainen viittaa valoon sekä tietoisuuteen tiedostamattoman vastakohtana. Tummanharmaan konventionaalisia merkityksiä kulttuurissamme saattavat olla vakavuus, suru ja jopa elämän hiipuminen. Tummanharmaa assosioituu myös urbaaniin ympäristöön tai hitauteen (painavat materiaalit). Representamenin väriyhdistelmän yhdistyneenä symmetrisyyttä lähenevään tilanjakoon voisi tulkita valon ja pimeyden dialektiikaksi, mutta taideteokselle edellyttäisi myös jotakin syväluotaavampaa objektia. Ehkä objekti on henkisyys.

Arto Virtanen (1990, 7) painottaa, että formaalisen kuva-ajattelun sijaan Enckell käsittää värin maalaustensa sisällöksi. Miksi Enckell on valinnut *Axenometryyn* juuri keltaisen ja harmaan sävyt, jotka muodostavat vahvan kontrastin? Onko väriyhdistelmällä ikonisuutta johonkin ulkoisessa todellisuudessa? Barryn (1999, 3) mukaan esimerkiksi liikennevalo on symbolinen merkki, mutta siinä on ikonisuutta: vihreä vitaalisen, liikkuvan elämän, punainen tulen, vaaran ja kuoleman ikonina. Enckellin (1984b) mukaan koemme värit hyvin henkilökohtaisesti, mutta värien määrittely voisi toteutua symbolisten tarkoitusten kautta. Harmaa (musta) ja keltainen mielletään varoitusväriyhdistelmäksi – luonnossa se on myrkyllisten hyönteisten väri, liikenteessä taas usein toimii varoittavassa funktiossa. Galerie Forsblomin näyttelytiedotteen mukaan Enckell pohtii symbolin luonnetta muun muassa värien kautta. Näyttelytiedotteessa painotetaan kuitenkin värin kieltäytyvän tulemasta ymmärretyksi ja että värit sanojen ohella tulee kokea kaikkine ristiriitaisuuksineen, jotta niistä tulee eläviä ilmiöitä. Enckell saattaa siis käyttää väriä pitkälle koodattuna, mutta vaikeaselkoisena elementtinä, jonka kaikki merkitykset eivät avaudu välttämättä totunnaisiin tulkinnoihin.

Miksi teos on ripustettu katsottavaksi juuri siten, että tummanharmaa sijoittuu keltaisen tason yläpuolelle eikä päinvastoin? Näyttelyluettelossa painotetaan värinkäytön

ristiriitaisuutta, joten väriyhdistelmän arvoituksellisuus saattaa olla tarkoituksellista. Joka tapauksessa *Axenometryn* yhtenä objektina voisi sanoa olevan matemaattisen järjestyksen inhimillisessä kulttuurissa, mahdollisesti urbaanissa ympäristössä. Teoksen välittömäksi objektiksi voisi mainita matemaattiset suhteet sellaisena kuin ne inhimilliselle tietoisuudelle ilmenevät. Dynaaminen objekti taas saattaa sisältää matemaattista todellisuutta ja inhimillisen kulttuurin kerrostumia syvällisemmin. Virtanen (1990, 30–31) painottaa Enckellin korostaneen taiteellisen työn kollektiivista luonnetta, jossa yksilöllisyys on perinteen kuljettamien aineiden uudelleenjärjestelyssä. Laajemmin Enckellin tuotantoon suhteutettuna teoksen objektina on koko läntisen kulttuuriperinnön historia. Representamenin plastiset ominaisuudet vetoavat inhimilliseen järjestyksenkaipuuseen tehden järjestystä näkyväksi. Järjestys on mahdollista mieltää kauneudeksi.

Vuorinen (1997, 236) huomauttaa, että abstrakti taide esitetään usein vastaväitteenä käsitykselle taideteoksen merkkiluonteesta. Abstraktit maalaukset eivät näytä viittaavan mihinkään, eivät taiteeseen itseensä, eivätkä selvästi mihinkään objektiin tai geometrisiin kuvioihin, vaikka teos koostuukin niistä (Vuorinen 1997, 238). Pragmatistisen teorian pohjalta *Axenometryn* representamenin ominaisuudet ja modernismin traditio kuitenkin kertovat, että teoksessa muodolla ja ennen kaikkea värillä on keskeinen merkkifunktio. Petr Rehor (2011) kuvailee Enckellin Forsblomin-näyttelyn teoksia värinkäytöltään rajoittuviksi puhtaisiin valööreihin, joiden värimaailman hän painottaa saavan myös symbolista sisältöä viittauksistaan taiteen historiaan.

Peircen mukaan mikään ei ole merkki ellei sitä tulkita merkiksi (Vuorinen 1997, 52). Representamenin plastinen taso muodostuu tasaisista ja hyvin pelkistetyistä väri- ja tasopinnoista. Kaitavuoren (1993, 271–272) mukaan abstraktioon liittyvä visuaalisten ilmaisumuotojen karsiminen ja universaaleiksi ja absoluuttisiksi käsitetyt geometriset muodot ja perusvärit voivat kertoa jonkin näkyvän takaisen, henkisen ulottuvuuden tavoittelusta. Kaitavuori (1993, 273) kytkee abstraktin modernismin yleisempään henkisyyden tavoitteluun Enckellin maalauksen mediumin käsittelyn. Representamenin pelkistetyn muodon ja värin voisi siis mahdollisesti ajatella saavan henkisyyden objektikseen. Kaitavuori (1993, *ibid.*) painottaa, että muotojen ja värien pelkistämällä on tarkoitus keskittyä oleelliseen meditatiivisessa mielessä. Representamenin mahdollisen

henkisen objektin ohella on kuitenkin kiinnostavaa myös *Axenometryn* plastisen ja kuvallisen tason ikonisuus näkyvään todellisuuteen.

Vuorinen (1997, 238) painottaa, että keskustelussa taideteosten merkkiluonteesta ei voida vedota mihinkään, mikä voitaisiin tarkistaa teoksesta itsestään, vaan on selvítettävä, käytetäänkö teosta viittaamaan johonkin ja esittävätkö vastaanottajat tulkintoja. Voisiko *Axenometryn* ikonisuus olla diagrammaattista? Mahdollisestihan teos representoi ikonisesti käsitteellisessä ja tai fyysisessä todellisuudessa vallitsevia matemaattisia suhteita. Teos ekseplifioi tai ostensioi väriä, valoa järjestystä ja geometrasta muotoa kaksi- ja kolmiulotteisena. Teos representoi jotakin, mikä ei ole helposti paikannettavissa mihinkään yksittäiseen ilmiöön konkreettisesti todellisuudessa: rytmiä, symmetriaa, säännöllisyyttä, jotka luovat järjestystä todellisuuteen ja jota ilman maailmassa toimiminen olisi vaikeampaa. Teos tavallaan tekee näkyväksi abstraktia käsitettä *järjestys*. Tilallisuuden ikonisuuden painottaminen ei ole tarkoituksenmukaista kooltaan suhteellisen pienen, pikemminkin kappaletta kuin kaksiulotteista tasoa muistuttavan teoksen tulkinnassa.

Mikä on *Axenometryn* suhde fysionomiseen merkitsevyyteen? Veivon (2002, 130) mukaan analysoitava teos määrittää rajat mahdollisille tulkinnoille. *Axenometry* on ulottuvuudeltaan suhteellisen pieni, mutta sen muoto pysäyttää. Weckmanin (2005a, 18) mukaan nonfiguraatiivinen maalaustaide tekee ohjelmaksi sen, ettei tunnistamisessa toistuisi tuttu vaan vieras asia, nimittäin itse muoto, painottaa puheen muodosta joutuvan lainaamaan viittauksensa kaikesta muusta paitsi muodosta. *Axenometryn* Muoto ja väripintojen asettelu aiheuttavat tuntemuksen dynaamisesta, mutta äkillisesti katkeavasta liikkeestä. Teoksen materiaalikäytön haptiset ominaisuudet ovat niukat: vaikuttaa kuin teoksen toteutuksessa olisi tavoiteltu aineettomuutta, ainoastaan valon läsnäoloa. Haptisuus ilmenee ainoastaan teoksen pyrkimyksessä kolmiulotteisuuteen: sinänsä pieni teos luo massiivisuuden illuusion pyrkiessään ulos seinäpinnasta. On huomionarvoista, että *Axenometry* ei ole täysin symmetrinen eikä sen aiheuttama liikkeen vaikutelma ole suoraviivainen, vaan teoksen kulmikkuudesta johtuen säröinen ja terävän repivä.

Onko teoksen lopullinen interpretantti mahdollisesti määriteltävissä? Virtasen (1990, 63) mukaan Enckellin teosten suljettu, passiivisesti ilmaiseva pinta edellyttää aktiivista lähestymistä ja yhteyden löytämistä tiedostamattoman alkukuviin. Teosten interpretantti on siis mahdollisimman avoin. Virtasen (1990, 50) mukaan Enckell tavallaan palaa katsomaan

todellisuutta kokonaisvaltaisesti ja myyttisesti arkaaisen perusihmisen näkökulmasta. Virtanen (1990, 51) tähdentää myös, että Enckellin maalaukset eivät puhu toiminnan, dramaattisten muutosten kieltä vaan vetäytyvät hiljaisuuteen ja liikkumattomuuteen. Interpretantille saattaa olla ominaista kulttuuristen kerrostumien ja verbaalisuutta edeltävän tason keskeisyys. Galerie Forsblomin näyttelytiedotteen mukaan näyttelykokonaisuus, jossa *Axenometry* esitettiin, korostaa ymmärtämisen sijasta kokemuksen merkitystä teosten vastaanotossa. Teoksen säröinen muoto yhdistyneenä vahvaan värikontrastiin herättää assosiaation aggressioon, mikä saattaisi olla teoksen emotionaalinen interpretantti.

Weckmanin (2005b, 41–42) mukaan merkkiä leimaa kaksi materiaalisuutta, yhtäältä fyysinen ja toisaalta sosiohistoriallinen aineellisuus, joka määrittää semioottisen aineellisuuden erityisyyden: kuvaträdition, taiteen konventioiden ja esityskäytäntöjen tuntemus vuorovaikutuksessa nykytaiteen kentän kanssa kertovat, millä tavoin vakiintuneiden tulkintojen pohjalta syntyvää merkityksenmuodostumista voi yhteisön hyväksynnän säilyttäen jatkaa. *Axenometry* on voitava tarkastella nykytaiteen kontekstissa, jossa se esitetään, mutta sen kytkös modernismin perinteeseen on keskeistä interpretanttien muodostamisen kannalta. Teosta on mahdollista lähestyä modernistisen katsomis- ja tulkintaträdition varassa – onhan Enckellin tausta modernismissa, vaikka teoksen esityskontekstina toimii nykytaiteen kenttä. Virtanen (1990, 6–7) kuvailee Carolus Enckellin liittyvän modernismiin eräänlaisena puhtaan klassismin edustajana, mutta pikemminkin sen henkiseen sisältöön kuin formaaliseen kehitykseen liittyen.

Weckman (2005a, 32) painottaa, että katsoja näkee vain minkä tietää ja katsomiselle on mahdollista vain malliin vertaaminen. Enckellin teoksissa on vangitsevaa niiden avoimuus tulkinnolle sekä katsojalta vastaanottavaisuutta edellyttävä, harmoninen mutta kiehtova ulkomuoto. Rehor (2011) painottaa Enckellin haluavan edelleen avata oven tulkinnalle varhaisen modernismin kauneuden ja taiteen henkisyyden käsitteiden kautta. Rehor luonnehtii näkemystä idealistiseksi, mutta kuvailee tänään ainutlaatuiseksi ja arvokkaaksi johdonmukaisuutta, jolla Enckell näyttää kehittyvän työssään. Virtanen (1990, 30) luonnehtii Enckellin ikään kuin väittelevän teoksillaan modernia taidetta koskevien konkretisaatioiden kanssa – vaikka Enckell pidättyy subjektiivisesta kuvailmaisesta, esittää hän samalla teoksellaan subjektiivisen käsityksen, että ajankohdan abstrakti maalaus on dynaamisen sommittelun tai aggressiivisten tuntojen ilmausten sijaan jokseenkin

harmonisia, hiljaa hyvin selkeää kieltä puhuvia värikenttiä. *Axenometryn* objekti saattaa hyvinkin liittyä henkisyteen taiteen traditiossa.

Interpretantti on myös yhteisön hyväksymä vakiintunut tulkinta. Veivon (2009, 12) mukaan semiotiikassa merkitystä ei tule tarkastella annettuna datana, vaan kulttuurin ja yhteiskunnan tuottamina historiallisina ja muuttuvina tosiasioina. Onko taideyhteisö mahdollisesti päässyt hetkelliseen yhteisymmärrykseen *Axenometryn* käytöstä eli tulkinnasta – eli saavuttanut lopullisen interpretantin? Merkityksenantoprosessin tulokseen liittyvät myös tulkitsijan aiemmat kokemukset sekä sosiaalinen verkosto, joka vaikuttaa tulkitsijan mieleen (Bauters 2007). Rehor (2011) luonnehtii Fosblomin-näyttelyä hienoksi, vahvaksi näytöksi mahdollisuudesta asettaa kiinteä piste vastapainoksi nykytaiteen pohjattomalle arvomaailman relatiivisuudelle, mikä mahdollistaa taiteen katsomisen uudella tavalla. On huomionarvoista, että Rehor puhuu Enckellin teosten yhteydessä ”taiteen katsomisesta uudella tavalla”. Ehkä tuo uusi tapa merkitsee nonfiguratiivisen teoksen lähestymistä 2010-luvun lähtökohdista modernististen arveluttaviksi miellettyjen sivumerkitysten lävitse suodattuneiden tulkintapojen korvautuessa vähitellen teosten sanoman osuvammin tavoittavilla tulkinnoilla. Enckellin tuoreimpien teosten tulkinnassa tämä tarkoittaa teosten henkisyyden, kulttuuriperinnön kerrostuneisuuden ja maailmassa olemisen kokemuksen kokonaisvaltaisuuden tavoittamista – liekö tässä jotakin *Axenometryn*kin lopullisesta interpretantista taideyhteisössä?

4.2. Mari Rantanen: *Imprisoned by Beauty 4* – nonfiguratiivinen postmodernin ilmentäjänä

Mari Rantasen tuotanto osoittaa nonfiguratiivisen maalauksen muuntautumiskyvyn yhdistämällä modernistisen abstraktion perinteen että nykytaiteen lähestymistapoihin. Retrospektiivisesti tarkasteluna Rantasen tuotantoa kokonaisuudessaan voisi luonnehtia eräänlaiseksi matkaksi 1970-luvun modernistisessa taidekoulutuksessa sisäistetyistä dogmeista 1980-luvun ilmaisunvapauteen ja yksilöllisyyden etsintään. Omaksuttu sulautuu 2000-luvulla erilaisten kulttuurien vuorovaikutuksessa jäljittelemättömäksi visuaaliseksi synteetiksi. Marja-Terttu Kivirinnan (2007a, 7) mukaan 1980-luvulta lähtien naiset ovat nousseet yhä näkyvämmiksi taiteen kentällä toisaalta tasavertaisina miesten kanssa, toisaalta omaa nais erityisyytään korostaen. Rantasen tuotantoa on osaltaan mahdollista tarkastella nais erityisyyden ilmentymänä nonfiguratiivisen maalauksen traditiota vasten.

Timo Valjakan (2007, 22) mukaan Rantanen kertoo vasta 1980-luvulla New Yorkissa tavanneensa naistaiteilijoita, jotka yhdistivät abstraktin taiteen visuaalisuuden ja naiskulttuurin sekä ymmärtäneensä halunsa kapinoida oman sukupuolensa näkemysten puolesta, minkä Rantanen (Valjakka 2007, 22) sanoo kytkeytyvän myös tärkeyteen tuoda asioita esiin eri perspektiiveistä. Jälkeenpäin Rantanen (Kivirinta 2007a, 13) sanoo 1980-luvulla päättäneensä maalata miehisesti ja näkevänsä nykyisin tuolloiset maalauksensa hyvin autoritaarisena taiteena ja maalaamisensa muuttuneen 1990-luvulla antiautoritaariseksi, tulkinnoiltaan monipuolisemmiksi. Konstruktivismiin kuvakielen alkoi sulautua naisten käsitöissään toistamia ja muuntelemia aiheita – sekä täysmodernismissä kiellettyä ornamenttia (Kivirinta 2007a, 13). Kivirinnan (2007a, 7) mukaan Rantasen teoksissa on huomionarvoista, että maalari maalaa henkilökohtaista elämystään, tunnetilaansa: maalarin sukupuoli ja hänen suhteensa eri kulttuureihin ja taidehistoriaan kytkeytyvät osaksi hänen henkilöhistoriaansa sekä nykytaiteen historiaa.

Keväällä 2007 Helsingin Taidehallissa esillä ollut Rantasen *Paljon ja kerralla – Much of All at Once* -näyttelyn teoskokonaisuus pysäytti kirkassävyisinä hehkuvine väripintoineen ja nonfiguratiivisen kuvakielen mahdollisuuksineen. Nonfiguratiivisesta kerronnasta oli puritaanisen konstruktivistinen kuvakieli kaukana – kuvalliset rakenteet hehkuivat koristeellisuutta, ornamenttia, kimallusta ja makeita väriyhdistelmiä – paljon ja kerralla. Pari vuotta myöhemmin näin Rantasen teoksen *Imprisoned by Beauty 4* korkealaatuisena painokuvana *Taidemaalaus*-lehdessä. Taidehallin näyttelyyn teos ei ollut ehtinyt vielä valmistua, enkä ole autenttisesti nähnyt teosta. *Imprisoned by Beauty 4* onnistui kuitenkin vaikuttamaan nimensä veroisesti yksittäisenä painokuvanakin. Teos lukeutuu kahdeksan maalauksen sarjaan. Analysoin teosta kuitenkin yksittäisenä, sillä mielestäni sarjaan kuuluvan taideteoksen tulee kestää tarkastelu myös itsenäisenä.

Kuvamerkin representamen on nykymaalauksen kontekstissa keskikokoiseksi luokiteltava, akryyliyvärein ja pigmentein kankaalle toteutettu värikäs kaksiulotteinen pinta, joka koostuu symmetrisesti asetelluista geometrisista alueista. Representamenin plastinen taso koostuu laveasti luonnehtien sinisen, turkoosin, magentan ja keltaisen sävyin toteutetuista geometrisista, tarkkarajaisista alueista, joista on erotettavissa selvästi kaksi erillistä plastisen rakenteen tasoa. Kaksiulotteisen pinnan keskellä olevat keltaiset kuviot sijoittuvat selvästikin erilliseksi tasokseen niin kutsutusta salmiakkiruudukosta muodostuvan taustan

päälle. Keltainen kuviomuodostelma on symmetrinen ja keskitetty, taustaksi asettuva taso taas on kuvioinniltaan säännöllinen ja kuvapinnan rajoihin nähden symmetrisyyden sijaan holistisesti kuvapintaan sulautuva. On huomattavaa myös, että representamenin plastisen tason muotojen asettelussa on jotain heraldista. Seeing-in- katsomisen kannalta representamenin vahva ja selkeä plastisuus on jopa häiritsevää. Representamenin ikonisuus on havaittavissa ainoastaan säilyttäen yhtäaikaaisesti tietoisuus sekä plastisesta ja kuvallisesta tasosta ja niiden erottamattomuudesta, mille Rantasen kuvakielen omaleimaisuus osin saattaa perustua.

Representamenin kuvallisella tasolla taustakuvioinnin säännöllisyys valovaikutelmaan yhdistettynä muistuttaa väriyhdistelmän rytmin ja geometrysten muotojen puolesta ikonisesti, joskin hyvin viitteellisesti hiotuin timantein tai lasimaalauksin koristeltua tai muuten valoa taittavaa, mahdollisesti arkkitehtonista tilallisuutta. Teoksen värit liikkuvat pelkistäen luonnehtien sinisen ja keltaisen asteikolla. Sininen ja keltainen sijoittuvat väriympyrällä lähestulkoon vastaväreiksi, mistä aiheutuu kuvapinnan värien kontrastiin perustuva jännite. Kokonaisuutena teos on maalaustaiteen ylevän tradition ja sen uudistumisen symboli, konventionaalinen merkki. Teos eksemplifioi tai ostensioi järjestystä, valon ja värin toimintaa ja tilallisuuden rakentumista. Representamenin kuvallinen tason ikonisuus viittaa johonkin itämaiseen artefaktiin – kenties sakraaliin rakennukseen arkkitehtonisena kokemuksena tai koristeelliseen tekstiiliin. Kivirinta (2007b, 139) toteaaakin Rantasen maalausten muistuttavan koristeellista itämaista tekstiiliä.

Representamenin objekti on mahdollisesti visuaalisten elementtien yhteistoiminnasta aiheutuva vaikeasti sanoin tyhjentävästi ilmaistava, värin, muotojen ja rytmin keskinäiselle vuorovaikutukselle perustuva tunnelma, jonka kannalta keltainen kuvio on välttämätön teoksen visuaalisessa kokonaisuudessa. Pietarinen & Snellman (2009, 160) painottavat, että Peircen mukaan ajattelu koostuu kommunikaatiosta merkeillä ja koska taideteokset toimittavat merkkijärjestelmien tehtävää, ne tuottavat ajatteluprosesseja ja vaikuttavat niiden tulkintaan. Pinnan keskelle sijoitettu kuvio saa mahdollisesti objektikseen jonkin arkkitehtuurin ilmentymän, sillä siinä on selvää ikonisuutta sakraalin rakennuksen pohjapiirrokseen. Sininen laaja pinta viittaa ikonisesti mereen tai taivaaseen, jotka assosioituvat edelleen äärettömään, hallitsemattomaan tilallisuuteen. Keltainen viittaa ikonisesti valoon, aurinkoon. Maalauksen heraldinen muotomaailma saa keltaisen

assosioitumaan kultaan, mikä on heraldiikassa keltaisen vakiintunut symbolimerkitys. Sinisen ja kullan yhdistelmän konventionaalinen merkitys on myös kuninkaallisuus.

Representamenin objekti on mahdollisesti kokemus jostakin tai jossakin arkkitehtonisessa tilassa, mahdollisesti itämaisessa pyhätössä, joka tapauksessa johonkin fyysisesti olemassa olevaan tilaan liittyvä ylevä tunnelma. Vaikutelma välittyy taiteilijan kokemuksen ja käsittelyn kautta, emmekä välttämättä kokisi sitä vastaavasti jos itse vierailisimme tuossa paikassa ja tilassa. Representamenin objekti on myös maalauksen mediumin ja nonfiguraatiivisen kuvan historia ja perinne, jota teoksen kuvalliset ratkaisut ilmentävät rikkomalla harkitusti puhtasoppisen modernismin sääntöjä. Heraldikkaan viittaavan plastisuuden objekti on kuvatradiatio, akryylinvärin ja pigmentin käytön öljyvärin sijaan objekti on ehdottomasti modernismin ja postmodernismin aikakauden taiteen konteksti. *Imprisoned by Beauty 4:n* interpretantti on representamenin määrittämä. Representamenin aiheuttama emotionaalinen interpretantti, tunnelma, on jotenkin juhlallinen, samanaikaisesti historiallinen ja nykyaikainen, majesteettillinen ja arkipäiväinen, kirjallisiin lähteisiin tukeutumaan houkutteleva ja toisaalta visuaalisiin elementteihinsä palautettava.

Teoksen suhdetta fysionomiseen merkitsevyyteen on mahdollista lähestyä tilakokemuksen kautta. Representamenin viitteellinen ikonisuus tilallisuuteen tuottaa tilakokemuksen interpretantin. Värimaailman selkeys ja jännitteisyys sekä rakennettu rytmi vievät ajatukset johonkin synteettiseen, mahdollisesti todellisuuden ei-aineettomiin aspekteihin, kuten valoon ja tilallisuuteen sinänsä tai ainoastaan niiden käsitteisiin. Kivirinta (2007a, 16) purkaa Rantasen teoksia edelleen tilallisuuden käsitteen ja teosten formaalisen tason kautta. Teoksen objekti voi olla näin tilallisuus tai kokemus tilallisuudesta. Teoksen lopullisen interpretantin muodostamisessa on tukeuduttava teoksen herättämiin tunteisiin ja kulttuurin ja kuvan traditioon sekä sijoittaa teos kontekstiinsa myös taiteilijan aiempaan tuotantoon nähden. *Imprisoned by Beauty 4* operoi nykyaikaisen taiteen kontekstissa nykyaikaiselle ominaisiin keinoihin nonfiguraatiivisuutta ja figuraatiivisia elementtejä yhdistellen. Kivirinnan (2007a, 16) mukaan Rantasen teosten kuviot optisuuden lisäksi ovat myös haptisia.

Rantasen rikas nonfiguraatiivinen kuvakieli kytkeytyy modernismiin. Rantanen (2008, 32–33) kertoo jo 1970-luvulta lähtien uskoneensa abstraktin kuvan absoluuttiseen voimaan ja geometriaan työvälineenä. Rantanen (2008, 34–35) pitää 1980–90-luvuille sijoittuvaa pitkää työskentelyjaksoaan New Yorkissa monella tapaa keskeisenä maalauskielensä

geometrisen monimuotoistumisen kannalta, vaikka hänen modernistinen uskonsa originaalisuuteen ei koskaan horjunut (Kivirinta 2007a, 13). *Imprisoned by Beauty 4:n* yksi objekti on modernismin ja postmodernismin rajankäynti. Kaitavuori (1993, 317) nostaa esille, että Rantasella maalauksen elementit ovat kuin merkkejä kuvallisen ilmaisun kielipista. Rantasen (2008, 35) mukaan tila ja digitaalisuus sekä kuviokenttien toisto ja muuntelu ovat rytmin ja liikkeen ohella usein oleellisia hänen maalauksissaan. Kaitavuoren (1993, *ibid.*) mukaan Rantasen teoksia voi tarkastella puheenvuoroina maalauksen keinoista ja perinteestä. Onko *Imprisoned by Beauty 4:n* representamenissa mitään nais erityisyyttä ilmentävää? Rantasen plastinen ja kuvallinen kerronta ilmentävät vaihtelevuutta ja kokeilevaa pyrkimystä representationaalisuuteen konstruktivismin perinteeseen sekä puhtaaseen nonfiguraatiiviseen verrattuna, mutta miksi tämä ilmentäisi yksinomaan nais erityisyyttä eikä ainoastaan yleisemmin ilmaisun omailemaisuutta?

Rantasen teoksilla on kiistatta viittauskohde ulkoisessa todellisuudessa, ajallisesti ja paikallisesti vaihtelevana, materiaalisena ja käsitteellistettynä. Pietarinen & Snellman (2009, 158) painottavat, että kokemusta ei saada pelkästään aistimuksista, vaan tieteet ja taiteet tulkitsevat kokemuksessa saatua informaatiota. Rantanen (Valjakka 2007, 29) ajattelee maalauksiaan eräänlaisina visuaalisina malleina maailmasta jossa elämme ja pyrkii osoittamaan erilaisia visuaalisia systeemejä ja niiden riippuvuussuhteita. Veivo & Huttunen (1999, 49) painottavat, että merkitys kasvaa tulkintojen myötä. Rantasta kiinnostaa kaaos ja järjestys ja hän haluaa sanoa monia asioita samanaikaisesti, sillä hänen mukaansa se peilaa moniarvoista kulttuuriamme ja maalauksia on häneen mukaansa lupa tulkita eri tavoilla, leikkimielisinä tai/ja vakavina (Valjakka 2007, 29). Taideteoksen merkitys voidaan ymmärtää taideyhteisössä yleisesti hyväksyttyinä tapoina ymmärtää teos, mutta teosten merkitykset myös muuttuvat jatkuvasti.

Rantanen tekee taidetta erilaisista kulttuureista, joihin hän on tutustunut, inspiraationlähteenään ihmisen tekemät visuaalisen ilmentymät tai eri paikkojen synnyttämä energia (Valjakka 2007, 29). Bauters (2007, 36) huomauttaa merkillä voivan olla useampia objekteja. Bautersin (2007, 34–35) mukaan Peirce ei tarkoita objektilla välttämättä fyysistä objektia (CP 4.536), vaan referentti voi fyysisen esineen ohella olla jotakin määrittelemätöntä kuten käsite tai mentaalinen kuva, joka viittaa edelleen johonkin. Pietarisen & Snellmanin (2009, 160) mukaan on mahdollista, että merkin objekti jää vaillinaiseksi tai tunnistamattomaksi tai että sitä ei edes ole: taideteoksen objektina voi olla

myös taideteos itse, jolloin sen merkitys palautuu toimintaan ja tilaan, jossa teos syntyi. Kivirinnan (2007a, 16) mukaan Rantasen maalaukset ovat kiehtovia materiaalisia tiloja, jotka houkuttelevat kohtaamaan ja jakamaan jotakin niiden kanssa. Rantasen teosten väritilojen konstruktion ”kulttuurinen kielioppi” on eurooppalainen, mutta samalla muita kulttuureja kohden avautuva.

Määttäsen (2007, 120) mukaan havaitsemisen ja toiminnan kohteena oleva maailma koostuu merkityksellisistä objekteista, jotka tulkitaan viime kädessä niihin liittyvien lopullisten interpretanttien, vakiintuneiden toiminnan tapojen ja käytäntöjen kautta. *Imprisoned by Beauty 4:n* lopullinen interpretantti voisi olla tilallisuuden ja värin kautta tarkasteltu erilaisten kulttuuristen merkitysten kohtaaminen sekä nonfiguraatiivisen yksilöllinen kertovuus nykytaiteen kontekstissa. Teos on mahdollisesta määritellä sakraaliarkkitehtuurin kokemuksen visuaaliseksi representaatioksi, jollaisena se kiteyttää nonfiguraatiivisen maalauksen kommunikaationa väriä, tilallisuutta ja ulkoiseen todellisuuden abstrahoituja viitteitä hyödyntäen. Teos ilmentää myös maalauksen palautumattomuutta tyhjentävästi käsitteelliseen. Kivirinta (2007a, 14) tuo ilmi Rantasen maalausten viittausten monitasoisuuden, joka ulottuu julkisesta yksityiseen, feminiinisyydestä maskuliiniseen, korkeakulttuurista matalaan, historiasta nykypäivään.

Bauters (2007, 64) painottaa, että käytännössä lopullista merkitystä ei ole olemassa sellaisenaan, vaan se näyttäytyy yksilöllisen tai yhteiskunnallisen semiosiksen päätepisteenä, jossa toiminnan tavat tai päättely toimivat tai ne on hyväksytty hetkellisessä konsensuksessa. Teoksen lopullisen interpretantin saavuttamiseksi on tukeuduttava taidehistorian vakiintuneiden käsitysten kautta perusteltaviin tulkintoihin ja nykytaiteen taidepuheeseen. Yhtenä semiotiikan tehtävänä Veivo (2009, 12) näkee pohtia, mitkä tekijät merkeissä ja teksteissä tuottavat erilaisia merkityksiä, ei niinkään ottaa kantaa siihen, mitkä merkitykset ovat muita perustellumpia. *Imprisoned by Beauty 4* ilmentää representamenin ominaisuuksiensa pohjalta maalauksen mediumin viittaavuutta modernismin nonfiguraatiivisen keinoihin nähden vaihtelevammin, yhdistellen kuvakieleen figuraatiivisuutta läheneviä, mutta abstrahoituja elementtejä. *Imprisoned by Beauty 4:n* tekijän tietoisuus monitasoisista kulttuurisista visuaalisista konventioista ja niiden käyttötavoista kuvan rakentamisessa on selvää. Nonfiguraatiivinen maalaus ei todellakaan vain ole vaan representoi monin keinoin vaihtelevia asiaintiloja – silti mediumin ominaisuuksiin pohjautuen.

4.3. Sini Vihma: *Häntä odotellessa III* – nykymaalauksen tilallisuudesta ja käsitteellisestä tavoittamattomuudesta

Modernismin väistyttyä nonfiguratiivinen kuva on menettänyt sille aiemmin kuulunutta asemaansa maalaustaiteessa avantgarden korkeimpana ja radikaalina ilmaisumuotona. Kaitavuori (1993, 33–35) painottaa nykyaiteen teoskäsityksen avoimuutta suhteessa modernismin filosofian uskoon taiteen ja teoksen puhtauteen. Kaitavuoren (1993, *ibid.*) mukaan myös on laajentumisen sijaan alkanut murentua sisäisesti ja alkanut tutkia ja kritisoida itseään ja muuttuu marginaalien vaikutuksesta. Maalaus mediumina on siirtynyt ajankohtaisimman nykyaiteen keskiöstä vähitellen sivummalle ja nykyavantgarde vaikuttaa tällä hetkellä operoivan mediarajojen ylityksin ja sähköisen kuvan avulla. 2000-luvun kotimaisella nykyaiteen kentällä maalareiden tavat ymmärtää mediuminsa ovat aiempaa vaihtelevampia eikä mikään suuntaus tai ajattelutapa vaikuta dominoivan.

Veivon (2009,12) mukaan kaiken kulttuurisen ja yhteiskunnallisen toiminnan voidaan ajatella tarjoavan semiotikalle aineistoa, eli merkkejä, tekstejä ja niiden tulkintoja, joiden välisiä suhteita ja prosesseja semiotiikan tehtäväksi jää tarkastella ja selittää. Helmikuussa 2012 Kuvataideakatemia galleria FaFa:ssa näyttelyssä *Uudet maisteriopiskelijat – Birds of a Feather Flock Together* esitettiin tulevan taideyliopiston suojissa tällä hetkellä luotavaa nykyavantgardea. Näyttelyssä muita nonfiguratiivisia kuvia (mihin lukeutui jopa sähköistä kuvaa) enemmän huomion vangitsi suurehko, tahallisen kömpelöin, lyhyin siveltimenvedoin ja epäsointuiseksi luonnehdittavin värein kankaalle maalattu näkymä. Ilman teosluetteloa, näyttelytiedotteen perusteella oli mahdollista arvailla teoksen tekijää taiteilijoiden listasta, mutta maalarin sukupuolen tai iän määrittely teoksen perusteella osoittautui vaikeaksi. Teosluettelon perusteella maalari oli nimeltään Sini Vihma ja teos puolestaan nimeltään *Häntä odotellessa III*, osa viiden maalauksen sarjasta.

Vihma on maalannut jo vuosia, mutta maalauksen tarkoituksellisen kömpelö toteutus onnistui hämäämään ja teos oli mahdollista arvioida kokemattomamman maalarin työksi. Arja Elovirran (1998,78–79) mukaan katsomistilanteessa tieto auttaa jäsentämään ja tulkitsemaan yksittäisten värien, viivojen ja muotojen kudelmaa. Elovirran (1998, *ibid.*) mukaan havainto rakentuu paitsi tiedostettujen kulttuuristen koodien, myös tiedostamattomien prosessien varaan. Maalauksen tietynlainen rajuus sekä näennäinen

viimeistelelemättömyys olivat mielletävissä maskuliinisuuden ilmentymiksi, mikä saattoi viitata pikemminkin mies- kuin naispuolisen maalarin kädenjälkeen. Maalarin sukupuolen selviäminen herättää kysymyksen, onko tämäntyyppisen ilmaisun luokittelu miehille ominaiseksi oikeastaan millään tavoin perusteltavissa.

Häntä odotellessa III:n representamen on keskikokoinen maalaus, tekniikaltaan öljy kankaalle. Weckmanin (2005a, 11) mukaan nonfiguraatiivisen ja figuraatiivisen semioottisessa analyysissä keskeiseksi tulee se, miten maalauksen muodon merkitys eroaa kuvallisesta merkityksestä ja mikä maalauksen muodon merkitys on kuvallisen merkityksen puuttuessa. Representamenin plastisella tasolla yksittäiset, tiheät, lyhyet siveltimenvedot muodostavat kautta kuvapinnan keskeytyksettä ulottuvan tekstuurin, jossa orgaaninen epäsäännöllisyys ja hallittu järjestys luovat ikonisuutta kieppuvan liikkeen vaikutelmaan. Värimaailma rakentuu perusväreistä paikallisväreinä ja määrittelemättömistä tummista sävyistä, jotka hajautuvat kuvapintaan epäsäännöllisesti, lähes pistemäisesti. Värit vaikuttavat jotenkin epäpuhtailta, jollakin tapaa toisiinsa sekoittuneilta – se on indeksi, että maalari on mahdollisesti käyttänyt puhdistamatonta sivellintä väristä toiseen vaihtaessaan.

Representamenin kuvallisella tasolla siveltimenvedoissa on ainakin viitteellistä ikonisuutta Vincent van Goghin tunnettuun maalaustekniikkaan nähden: jokainen yksittäinen siveltimenvedo on selvästi näkyvissä kulmikkaana, lyhyenä, yksitellen niin pitkälle vietyä kuin maalia on kerrallaan riittänyt. Selvästi näkyvissä olevat siveltimenvedot ovat myös maalarin läsnäoloon viittaava indeksi. Perusvärit viittaavat ikonisesti, mutta vain ohikiitävästi Piet Mondrianin tuotantoon. Maalauksen toteutukseen suhteutettuna perusvärit kuitenkin sulautuvat osaksi representamenin plastista ja kuvallista tasoa tummempiin, epäpuhtaisiin sävyihin samentuen. Plastiselta alkaa katsoessa hahmottua viitteitä kuvallisen tason syvyysvaikutelmaan, tilallisuuden ikonisuuteen. Teoksen voisi ajatella ostensioivan rytmiä, järjestyksen ja kaaoksen vuorovaikutusta, valon ilmestymistä, liikettä ja häipyilyä, sekä tilallisuuden muodostumista yleensä.

Pasasen (2004, 179–180) mukaan maalaustaiteessa ei välttämättä tarvitse hakea uutta vaan pikemminkin pyrittävä löytämään keinot, jotka ovat yksinomaan sille ominaisia ja jotka vastaavat taiteilijan näkemystä ja vakaumusta. *Häntä odotellessa III* liittyy abstraktin ekspressionismin perintöön. Kaitavuori (1993, 225–226) lähestyy abstraktia ekspressionismia esittävästä aiheesta irrotettuna maalauksena, jossa ilmaisun välittyminen

maalauksellisin keinoin maalauksessa perustuu sitä enemmän kuvallisten keinojen, kädenjäljen tai teosten rakenteellisten piirteiden ilmaiseville ominaisuuksille, mitä lähemmäs täyttä nonfiguraatiivisuutta tullaan. Representamenin ominaisuuksia ei voi teoksen merkityksenmuodostumisessa ohittaa, vaikka merkityksenmuodostuminen on aina yhteydessä myös laajempaan kulttuuriseen kontekstiinsa. Toisaalta Barryn (1999, 103–104) mukaan taideteoksen merkitys ei ole autonominen vaan toimii merkitysten kulttuurissa. *Häntä odotellessa III* muodostaa merkityksiään nykytaiteen kontekstissa maalauksen kaikkein olennaisimpien keinojen, värin, valon, tilallisuuden ja materiaalisuuden avulla.

Weckmanin (2005a, 11) mukaan abstrakti maalaus ei liity kuvan katoamiseen tai kertomuksen lopettamiseen vaan siihen, että haluttiin kertoa muita tarinoita kuin mihin yleisö oli tottunut. *Häntä odotellessa III:n* plastinen taso hyödyntää vahvasti haptisuutta. Värinkäyttö ja muotomaailman säännöttömyys ilmentävät nykymaalauksen konventionaalisten merkitysten pohjalta kosteutta, liejuisuutta. Kaitavuori (1993, 225–226) painottaa, että maalin käyttö materiaalisena eikä pelkästään optisena välineenä tuo esiin maalauksen tekemisen hetket, työn prosessuaalisen luonteen sekä tekijän mielen ja kehon alitajuiset prosessit. Maalauksellisen eleen näkyvyys representamenin plastisella tasolla välittää indeksikaalisesti tekijän läsnäolon. *Häntä odotellessa III:n* representamenin plastisen tason ominaisuudet ovat myös konventionaalinen merkki, joka viittaa nykymaalauksen sopimuksenvaraisiin merkityksiin ekspressiivisestä maalausjäljestä alitajuisen ja emotionaalisen ilmentäjänä.

Representamenin plastiset ominaisuudet määrittävät teoksen herättämäksi emotionaaliseksi interpretantiksi teoksen rosoisuuden ja epäpuhtauden tuloksena levottoman tunnelman, joka kautta kuvapinnan ulottuessaan ilmentää kokonaisvaltaisuutta ja hallitsemattomuutta. Tämä on konventionaalinen ja mahdollisesti fysionominen merkki nykymaalauksessa. Muotokielen orgaanisuus ja tummahko yleisvalööri luovat ikonisuutta maalauksen katsomiskonventioiden pohjalta luonnonmaisemaan, mahdollisesti syksyiseen veteen täynnä ympäristön heijastuksia ja elementtejä. Representamen ei kuitenkaan muodosta itsestään selvästi ikonisuutta mihinkään tiettyyn maisemaan, ainakaan siten kuin sitä perinteisesti on totuttu representoimaan ja katsomaan. Maalauksessa on tilallisuutta, mahdollisesti se on tilallisuuden ja tiheyden ikoni, tilan täyttymisen visuaalinen representaatio. Teos on myös orgaanisuuden ja synteettisyyden paradoksaaliselta

vaikuttavan, käsitteellisen ja toteutuksellisen tason läpäisevän vuorovaikutuksen representaatio: orgaaninen muotoutuminen kohtaa osin synteettisen värimaailman.

Lopullisen interpretantin saavuttamiseksi on ymmärrettävä maalauksen käyttö monitasoisena kommunikaationa. Pasasen (2004, 179–180) mukaan abstraktin taiteen alkuvaiheiden näköalat ja filosofinen pohdiskelu ovat latistuneet akateemiseksi vakavuudeksi ja pinnalliseksi estetiikaksi ja abstraktia taidetta leimannut henkisyys, rationaalisuus ja johdonmukainen taiteellinen etiikka ovat väistyneet leikittelyn tieltä. Pietarinen & Snellman (2009, 155) painottavat, että pragmatistinen teoria merkityksestä on käyttöteoria ja ilmauksilla on merkitys ainoastaan, jos niillä on yhteys konkreettisen todellisuuden tapoihin, sääntöihin ja instituutioihin. Vakiintuneiden tapojen mukaan teoksen nimellä mielletään olevan yhteys teoksen objektiin ja interpretanttiin. *Häntä odotellessa III*, vahvistaa käsitystä teoksen erityisestä kytköksestä tekijänsä tunnetilaan. Teos kommunikoi representamenin plastisen tason kautta myös ajan katse käy läpi siveltimenvedoista ja liikkeestä muodostuvaa plastista tasoa.

Markus Lammenrannan (2010, 119) mukaan abstrakti taide on semioottisten taideteorioiden kompastuskivi. Syynä tähän on, että abstraktilta taiteelta puuttuu suora referentti tai nimetty kohde (Lammenranta 2010, 130). Nonfiguratiivisen teoksen objekti voi vaikeasti määriteltävä. *Häntä odotellessa III*:n objektina on tilallisuuden tai ainoastaan tunnetilan kokemus. Objekti saattaa olla myös pelkkä tunnelma taiteilijan tajunnassa, joka perustuu hänen muistoihinsa tilakokemuksesta. Voiko tunnetilaa visualisoida? Veivon (2002, 130) mukaan pragmatistisessa semiotiikassa merkki jollakin tavoin määrittää omat tulkintansa vallitsevien konventioiden perusteella. Representamenista ekspressiivisen maalauksen konventioiden mukaisen tulkinnan kautta välittyvä tunnevoimaisuus ja kokonaisvaltaisuus viittaavat objektin olevan jollakin tavoin kytköksissä emotioihin. Teoksen objekti on mahdollisesti myös tilallisuuden ja tilallisuuden merkityksen luominen maalaaminen prosessissa.

Vihman itsensä (2012) mukaan

maalauksen koostuu välittömistä fyysisistä osatekijöistään, maalina kankaalla, illusorisena tilallisena kokemuksena tai vieden katsojan mielen kokonaan muualle. Lopullisessa työssä sen vaikuttavia vaiheita ja osatekijöitä on usein mahdotonta jäljittää. Sisältö ja merkitys syntyvät vähittäin ja ilmenevät yhtäkkiä pitkän etsimisen jälkeen. Jokin aihe voi auttaa

alkuun, maalaamista edesauttavat vaihtuvat ajatukset, tunnetilat ja toiminnan hetket. Etsiminen, toisinaan myös ilman tietoista päämäärää, on työssä oleellista. Epämääräinenkin tunne voi auttaa eteenpäin. Maalaaminen on merkityksellisyyden löytämistä käytännön kokeilun kautta – aina uudestaan, yritystä puhaltaa henkeä tekeillä olevaan työhön.

Pietarisen & Snellmanin (2009, 159) mukaan taiteentutkimuksessa Peircen merkkiteoriaa ei tule tarkastella esteettisen kokemuksen vaan esteettisen tai ilmentävän käsittämisenä, interpretantin käsitteellisenä selvennyksenä. Maalaaminen prosessina on Vihmalle itsessään merkityksellistä ainakin osin merkityksellisyyden kokeilun kautta etsimisessä. Vihmalle on tärkeää työn ajallinen kerrostuneisuus eikä työn vaiheita tai osatekijöitä ole välttämättä mahdollista jäljittää lopullisesta työstä. Vaikuttaa kuin maalaaminen merkitsisi Vihmalle tietoiseksi tulemista tajuntaansa varastoituneista aineksista. Jos teoksen objekti jää tekijälle itselleenkin hämäräksi teoksen valmistuttua, miksi katsojankaan pitäisi pystyä määrittelemään se tyhjentävästi? Pietarinen (2009, 159) painottaa, että Peircen mukaan taideteosten on toimitettava merkkien tehtävää, jos niillä on merkitys, mutta taideteoksen objekti voi silti jäädä myös avoimeksi ja selittämätöntä selittämättömäksi – näin taideteosmerkit mahdollisesti saavat objektikseen myös ulkoisen ja sisäisen todellisuuden vuorovaikutuksen ja kosketuksen ulkoisen maailman kanssa.

Semioottiselle taidekäsitykselle on ollut tyypillistä korostaa taiteen tiedollista panosta. Idealistisen taidefilosofian ja ilmaisuteorian hengessä taide on haluttu erottaa huvittelusta ja nautiskelusta ja yhdistää tietoon ja totuuteen (Vuorinen 1997, 208). Mikä on *Häntä odotellessa III:n* lopullinen interpretantti ja sen mahdollinen yhteys taiteen tiedolliseen arvoon? Lopullinen interpretantti voisi olla käsitteisiin tyhjentävästi palautumattoman tunnetilan tai mielentilan kommunikointi nykymaalauksen maalaustaiteen mediumiin kaikkein olennaisimmin liittyvin keinoin. Teoksen tiedollinen arvo on mahdollisuudessa, että taide auttaa elämään kuuluvan keskeneräisyyden ja erilaisten määrittelemättömien aspektien hyväksymisessä. Prosessiluonteisuus ja jatkuvuus tulevat representoiduiksi visuaalisesti ja mahdollisesti hyväksyttäväksi kokemuksessa ja toiminnassa maailmassa. Ehkä nonfiguratiivinen taide sopii käsitteellisyyteen tyhjentävästi palautumattomien asiaintilojen kommunikoimiseen parhaiten, sillä se ei ilmennä selvästi mitään valmista asiaintilaa, vaan antaa katsojan luoda kokemuksen kuvallista vihjeistä, joilla on ikonisuutta katsojan aiempiin kokemuksiin ulkoisesta todellisuudesta.

5. Pohdinta – kiistatta kuvia, monitasoisia merkkejä

Tutkielman tavoitteena on nonfiguraatiivisen maalauksen merkitysten selvittäminen yhtäältä nonfiguraatiivisen maalauksen tradition ja toisaalta kuvallisen representaation tarkastelun pohjalta. Keskeisimmäksi merkitysten selvittämisessä nousee kuitenkin nonfiguraatiivisen maalauksen tarkastelu merkkinä pragmatistisen semiotiikan teorian kautta. Hypoteesini, oletus nonfiguraatiivisen kuvan kuvaluonteesta eli viittaavuudesta itsensä ulkopuolelle osoittautui pragmatistisen semiotiikan kautta tarkasteltuna tutkimusaineiston osalta paikkansa pitäväksi. Tulos on edelleen perusteltavissa myös luvussa 3 osoittamallani nonfiguraatiivisen kuvan representaation luonteen tarkastelulla sekä selonteollani erityisesti nonfiguraatiiviselle maalaukselle ominaisista representaation tavoista. Toisaalta tutkimusaineiston perusteella osoittautui myös, että nonfiguraatiivisen nykymaalauksen ei tarvitse viitata välttämättä ainoastaan ulkoiseen todellisuuteen, vaan teoksen viittauskohteet voivat olla myös esimerkiksi emotionaalisia tiloja, kokemuksia tai käsitteitä.

Alaluvussa 3.2. osoitin, ettei kirjallisen aiheen, ikonografian ja representoitujen objektien katoamista nonfiguraatiivisesta maalauksesta ole välttämätöntä ymmärtää maalauksen sisällön katoamiseksi. Maalausta on myös mahdollista lukea toisella tapaa kuin maalauksen kirjallisen, figuraatiivisen aiheen kautta lähestymisestä juontuva symbolisiin viittauksiin tukeutuva lukutapa edellyttäisi. Alaluvussa 3.2. osoitin myös, että absoluuttisen kuvattomuuden mahdollisuus on kiistettävissä, sillä kaikkeen katsomiskokemukseen vaikuttaa katsojan ennakkotieto. Kaikki kuvat edellyttävät tulkintansa tueksi jonkinlaista verbaalista kontekstualisoivaa taustatietoa. Edelleen painotin, että nonfiguraatiivinen kuva voi viitata abstrakteihin käsitteisiin tai havaittavan todellisuuden asiointiloihin pikemminkin kuin ulkoisen todellisuuden materiaalisiin objekteihin.

Kuvalliseen representaatioon syvennyin alaluvussa 3.3., jossa osoitin, että kaikki taide on käsitteellistä ja kuvallisen representaation muodot historialliseen kontekstiinsa kytköksissä. Kuva voi viitata ulkoiseen todellisuuteen monella tapaa ja jopa ulkoisen todellisuuden luonne, käsite ja merkitys on mahdollista kyseenalaistaa, mikä vie edelleen pohjaa nonfiguraatiivisen ja representationaalisen kuvan erottelulta suhteessa pyrkimyksiin representoida todellisuutta mimeettisesti. On yhtäältä ehdotettu, että sekä nonfiguraatiivinen että figuraatiivinen kuva representoivat, mutta nonfiguraatiivisen maalauksen elementit esittävät vain itseään, kun taas figuraatiivinen kuva viittaa maalauksen ulkopuoliseen

todellisuuteen. Yksi mahdollinen tulkinta on, että nonfiguratiivinen kuva representoi ennen kaikkea havaintoa kokemuksena. Edelleen alaluvussa 3.3. esittelin seeing-as/seeing-in -moodit sekä nonfiguratiivisen että figuratiivisen maalauksen katsomisessa ja nonfiguratiivinen maalaus, joka ei aiheuta seeing-in -efektiä, mahdollisen ei-representoivuuden. Osoitin kuitenkin, että sellainenkin nonfiguratiivisen teoksen, joka on tarkoitettu nähtäväksi ainoastaan itseensä viittaavana, voidaan perustellusti väittää viittaavan mahdollisesti ainakin materiaaliensa kautta ulkoiseen todellisuuteen.

Alaluvussa 3.4. käsittelin maalauksen mediumia ja sille ominaisia kuvallisen viittaamisen keinoja. Osoitin, että teoksen toteutustapa on tiiviissä yhteydessä teoksille annettaviin merkityksiin ja tarkastelin maalaustaiteen haptisuutta ja fysionomista merkitsevyyttä erityisenä maalauksen representaation ja viittaamisen keinoina. Edelleen tulin alaluvussa 3.4. johtopäätökseen, että keskeistä nonfiguratiivisessa maalauksessa on pinnan ja tilallisuuden suhde ja niiden viittaavuus todellisuuteen tilan ikonisuuden kautta. Alaluvussa 3.5. selvensin nykyaiteen kontekstissa tapahtuvalle nonfiguratiivisen kuvan tulkinnalle ominaisia kokemuksellisuuden ja yksilöllisyyden аспекteja. Luvun 4 teosanalyysissä tarkastelin valikoituja nonfiguratiivisia maalauksia pragmatistisen semiotiikan teorian kautta ja hyödynsin analyysissä myös luvussa 3 esiin tuomiani haptisuuden, fysionomisen merkitsevyyden ja seeing-in -moodin käsitteitä maalauksen merkityksenmuodostumisen tarkastelussa. Sijoitin analyysissä tarkastelemani teokset myös osaksi historiallista jatkumoaan ja nykyaiteen kontekstia, jotka edelleen laajensivat niiden merkitysten tarkastelua.

Tutkimusaineistoksi valikoimieni maalausten analyysissä hyödynsin ensisijaisesti pragmatistista semiotiikkaa. Lähtökohtanani analyysissä oli teoksen merkkiluonne ja sen representamenin ominaisuuksien määrittävyys suhteessa teoksen objektiin. Pragmatistisen semiotiikan käsitteet yhdistyneenä kuvamerkin plastisen ja kuvallisen tason erotteluun sekä ostension ja eksemplifikaation käsitteiden hyödyntämiseen osoittautuivat toimivaksi metodiksi analysoida nonfiguratiivisen maalauksen merkityksenmuodostumista ensisijaisesti teosesineen ominaisuuksien pohjalta. Analyysissä keskeisimmiksi maalauksen mediumin ominaisuuksiksi valikoituivat väri, muotokieli, sommittelu, materiaalit sekä teosesineen muoto ja koko, jotka analyysin perusteella voisi määritellä olennaisimmiksi nonfiguratiivisen nykymaalauksen representaation kannalta. Käyttämäni käsite nonfiguratiivinen teos pitää sisällään hyvin monentyyppisiä teoksia, joten vaikka

tarkastelu rajataan ainoastaan maalaustaiteeseen, erityyppisten teosten analyysissä painottuvat tulkintaan vaikuttavat tekijät eri tavoin teosesineen ominaisuuksista ja kontekstista alkaen. Analyysin tulosten yksityiskohdat ovat yleistettävissä ainoastaan esineellisyydeltään ja syntykontekstiltaan hyvin samantyyppisiin teoksiin, mutta valitsemani semiotiikan teoria ja tapani soveltaa semiotiikan käsitteitä ovat yleispätevät.

Ikonisuus osoittautui pragmatistisen semiotiikan käsitteistä keskeisimmäksi teosten viittaavuudessa todellisuuteen. Ikonisuus toteutui kuvallisuudesta diagrammaattisuuteen teoksesta riippuen, mutta oli kaikissa teoksissa keskeisintä. Indeksikaalisia merkkejä teoksista löytyi lähinnä materiaalinkäytöstä teosten plastisella tasolla. Nimenomaan nonfiguratiivisten maalausten analyysi osoittaa selvästi, kuinka ikoniset ja indeksikaaliset viittaukset tulkitaan teosten katsomiskonventioiden kautta – tästä näkökulmasta maalauksellisissa merkeissä on konventionaalinen laatunsa. Analysoidut teokset kokonaisuudessaan on myös mahdollista tulkita konventionaalisiksi merkeiksi, symboleiksi, kuvataiteen tradition jatkumosta ja tuon jatkumon rakentamisesta eteenpäin maalauksen traditiota uusintamalla, mutta myös maalauksen keinojen ja merkitysten muuntamisesta nykytodellisuuden kohtaamiseen soveltuviksi.

Tutkimusaineiston perusteella nonfiguratiivisuus 2010-luvun vaihteen nykymaalaus saattaa kytkeytyä modernistisen abstraktion henkisyyden tavoittelun perinteeseen kuten Enckellin tapauksessa, mutta tutkimusaineiston perusteella nonfiguratiivista kuvaa käytetään myös ulkoiseen todellisuuteen sekä emotionaaliin ja fyysisiin kokemuksiin palautuvien asiantilojen kommunikoimiseen. Rantasen ja etenkin Vihman tapaukset osoittavat, että naisten on mahdollista hyödyntää maalauksen mediumin mahdollisuuksia miehiin verrattuna tasavertaisesti. Keskeisiksi nykymaalauksen kuvallisen representaation kannalta valikoituivat tilallisuuden ikonisuus, värin ikoniset ja konventionaaliset merkitykset, plastisen tason haptisuus tai haptisuuden poissaolo, jotka ovat nykymaalauksessa maalauksen mediumin keskeisimpiä keinoja. Nykyaiteen kontekstissa maalauksen puhtautta ei tulisi ymmärtää muotokielen puhtautena vaan mediumin olennaisimpien keinojen hyödyntämisenä. Pidemmälle vietävät johtopäätökset edellyttäisi laajempaa tutkimusaineistoa ja tutkimusasetelman rajaamista esimerkiksi mediumin jonkin ominaisuuden tarkasteluun merkityksenmuodostumisen kannalta.

Nonfiguratiivinen kuva on kuvatyyppejä, jonka mielletään esiintyvän osana länsimaista kuvatradiitiota lähes yksinomaan kuvataiteessa – modernistisessä ja nykytaiteessa. Tavallisimmin länsimaaisessa kuvakulttuurissa esiintyy figuratiivisia kuvia, toisin sanoen kuvia, jotka representoivat suhteellisen yksiselitteisesti jotakin ulkoisen todellisuuden asiaintilaa tai ulkoisen todellisuuden kaltaisuudelle perustuvaa fiktiivistä asiaintilaa. Yhteistä figuratiivisille kuville on, että niillä on tavallisesti jokin määritelty funktio, vaikka kuvia on mahdollista hyödyntää myös niiden määrittelystä funktiosta poikkeavalla tavalla. Tutkielmassani olen pyrkinyt osoittamaan sekä nonfiguratiivisen että figuratiivisen kuvan representoivan ja viittaavan johonkin, osin yhteisiin ja osin toisistaan eroaviin keinoihin. Miksi nonfiguratiivisen ja figuratiivisen erottelu oikeastaan on niin keskeistä länsimaaisessa kuvatradiitiossa? Antiikin kreikasta lähtöisin oleva pyrkimys kuvallisen representaation mimeettisyyteen on Gombrichin (2002) mukaan koettavissa yhdennäköisyytenä todellisuuden kanssa vain länsimaaisen kuvatradiition vaikutuspiirissä, sillä kaikki taide on käsitteellistä. Miksi kuvan mimeettisyys on niin keskeistä? Yhtenä syynä on mahdollisesti länsimaaisen kulttuurin rationaalisuus ja materialismi – kuvalle halutaan määritellä jonkin päämäärän kannalta keskeinen funktio.

Kuten teosanalyysissä osoitin, representoivuudestaan huolimatta nonfiguratiivisen kuvan viittauskohde saattaa olla vaikeasti määriteltävissä. Tässä mielessä nonfiguratiivinen kuva yhä jossain määrin kääntää selkänsä ulkoiselle, näkyvälle todellisuudelle tai ainakin sen yksiselitteisimmille alueille. Nykytaiteen kontekstissa nonfiguratiivisen maalauksen funktio voi liittyä puhtaasti visuaaliseen havaitsemiseen, abstraktien käsitteiden mieltämiseen ja näkyväksi tekemiseen, tunnetilojen käsittelyyn ja kommunikointiin, kulttuurisen tradition jatkumoon, nykytodellisuuden ilmiöiden kohtaamiseen tai yksilön paikkaan maailmassa. Hannulan (2003, 182) mukaan nyky-yhteiskunnassa yksilöiltä vaaditaan kykyä ymmärtää itseään ja paikkaansa yhteiskunnassa, jolloin tilanteen rakentavan kriittinen hahmottaminen edellyttää moninaisuuden ja epävarmuuden hyväksymistä, mutta samalla riittävä vakauden ja jatkuvuuden saavuttamista, jotta identiteettiä voidaan kehittää ja ylläpitää.

Länsimaaisessa kulttuurissa kuvan yksi keskeisiä funktiota on aineellisen todellisuuden ja yksilöiden pyrkimysten hallinta. Tätä painottaa myös Hannula (2003, 37–38) tukeutuen perusteluissaan niin sanotun Frankfurtin koulukunnan käsitykseen, että valistuksen ylistämä järki tuhoaa itse itsensä järjen voittokulun aiheuttaessa vieraantumista, joka

puolestaan johtuu viime kädessä elämismaailman välineellisyydestä. Hannula (2003, 39) painottaa, että tietoisuuden esineellistymisen kulminoitui kulttuuriteollisuuden tuotteistamiseen ja standardisoimiseen, jossa massayhteiskunnalle suunnattu helppo ja valmis tuote jyräsi nyanssit ja mahdollisuudet syvällisempään sisältöön. Kuvan ominaisuudet tai sen valmistusolosuhteet eivät kuitenkaan sinänsä täysin määritä sen merkitystä. Myös nonfiguratiivinen maalaus voi näyttäytyä helppona ja valmiina tuotteena, eikä taiteilija välttämättä onnistu kommunikoimaan mediumin välityksellä tarkoittamallaan tavalla. Ratkaisevaa kuvan merkityksen kannalta on pragmatistisen semiotiikan teorian mukaisesti kuvan käyttö. On kysyttävä, käyttävätkö yksilöt nonfiguratiivista kuvaa esimerkiksi itsensä ja ympäröivän todellisuuden välisen suhteen selventämiseen.

Kontemplatiivinen katsominen on yksi mahdollinen tapa käyttää maalaustaidetta nykytaiteen kontekstissa. Hagman (2011, 213–214) painottaa, että kontemplatiivinen katsominen on kohdistettavissa mihin hyvänsä maalaukseen, mutta abstrakti maalaus saattaa olla otollisin kontemplatiiviselle katsomiselle. Hagmanin (2011, *ibid.*) mukaan alkujaan juuri maalausta, jossa on vain kontemplatiivinen taso, on nimitetty abstraktiksi maalaukseksi. Tällaisessa maalauksessa ei ole muita visuaalisia tasoja – tarinallisia, symbolisia, käsitteellisiä tai esittäviä tasoja, jotka veisivät huomion aistisesta eläytymisestä, läsnäolon syvenemisestä. Hagmanin (2011, *ibid.*) mukaan abstraktikin maalaus saattaa kuitenkin kontemplatiivisen katsomisen vastaisesti toimia katsojalle ärsykkeenä yrittää mieltää näkemänsä merkityksinä. Hagman (2011, *ibid.*) käyttää merkityksen käsitettä kapeasti viittaamaan maalauksen käsitteellisyyteen, narratiivisuuteen ja esittävyyteen, toisin sanoen maalauksen käsitteellisesti tulkittaviin tasoihin. Pragmatistisen semiotiikan teorian mukaisesti kuitenkin myös kontemplatiivinen katsominen on teoksen käyttöä ja näin ollen teoksen yksi mahdollinen merkitys.

Kuvalla on kytkös myös ulkoisen todellisuuden muuttuviin havaittaviin ominaisuuksiin ja kulttuurisiin muutoksiin. Maailmankuvan ohella myös yksilöiden kokemus elinympäristöstään on kytköksissä representaation tapojen muutoksiin. Informaatioyhteiskunnassa keskeisiä yksilöiden jokapäiväisessä kokemuksessa toimintaympäristöstään ovat urbaanit tilat, synteettiset materiaalit sekä sähköisen visuaalisuuden ja esimerkiksi tietoverkkojen kytkeytyminen toimintaympäristöön näkymättömänä, mutta olemassa olevana todellisuuden alueena. Nonfiguratiivinen kuva voi mahdollistaa yksilölle todellisuuden näkymättömien aspektien kuvaamisen traditionsa

pohjalta näiden kokemuksellisten ilmiöiden haltuun ottamisen. Modernistisen abstraktion autonomisuuden perinteestä nonfiguratiivinen kuva avautuu nykyaiteelle ominaisesti ympäröivän yhteiskunnan kohtaamiseen postmodernissa vuorovaikutteisudessa. Analyysissä tarkastelemani Rantasen ratkaisut maalauksen mediumin hyödyntämisessä ilmentävät tätä pyrkimystä selvimmin.

Tutkielmassani olen pyrkinyt osoittamaan, että nonfiguratiivinen maalaus nykyaiteen kontekstissa on monia merkityksiä, erilaisia käyttötapoja omaava representaation muoto. Nonfiguratiivisessa kuvassa on kiehtovaa sen mahdollistama tietty avoimuus merkityksille. Kuusamon (2003, 170–171) kuvataide ei koskaan tule tyhjentämään ”abstrakteja” mahdollisuuksia, jos ajattelemme mahdollisuuksia koodata eri väreillä ja muodoilla kuvan pinta, vaikka vallitsevat tyyli-ihanteet kuitenkin ohjaavat ratkaisuja. Moszynskan (1990, 229) mukaan erottelu abstraktin ja esittävän kuvan välillä on nykyisin enenevässä määrin hälvennyt ja painottaa, että abstraktio on suuresti lisännyt nykyisin taiteilijoiden ulottuvilla olevia ideoita, materiaaleja ja tekniikoita, mikä tilanne on oikeastaan ollut kautta 1900-luvun. Hannulan (2003, 21) mukaan taiteen ilmaisumuodot ja -keinot seuraavat laajempaa taiteen sisältövetoista kehitystä, joten taide ei ole enää pelkästään objekti tai visuaalinen symboli vaan myös teko ja intentio.

Mikä on tämän tutkielman merkitys? Pragmatistisen semiotiikan mukaan merkitys on käyttöä – kuinka siis tutkielmassa selvittämäni nonfiguratiivisen maalauksen taustaoletukset ja analyysin tulokset ovat mahdollisesti hyödynnettävissä? Aihevalintani ja aiheen käsittelytapani tavoitteena oli saavuttaa käsitys nonfiguratiivisen maalauksen merkityksenmuodostumisesta nykyaiteen kontekstissa. Tavoitteeni toteutui tutkielman suppeudesta johtuen ainoastaan pääpiirteittäin, mutta mahdollistaa tästä eteenpäin itselleni kuvataiteen tulkitsemisen aiempaa tietoisempaa nonfiguratiivisen kuvan traditiosta, havaitsemiseen vaikuttavista tekijöistä ja nykyaiteen käytännöistä. Tutkielma osoittaa myös yhden mahdollisen tavan soveltaa semiotiikan teoriaa taidehistoriallisessa tutkimuksessa. Taidetta on tietenkin mahdollista analysoida muutoinkin kuin semiotiikan teorian kautta. Semiotiikan antina ovat kuitenkin visuaalisen teoksen eksakti analyysi ja merkityksenmuodostumiseen vaikuttavien tekijöiden tarkastelun mahdollistuminen. Tutkielman lopullinen merkitys muotoutuu edelleen tutkielman loppuun saattamisen jälkeenkin taiteen kentän yhteisöllisessä vuorovaikutuksessa.

Lähteet ja kirjallisuus

Kuvalähteet

Enckell, Carolus: *Axenometry*. 2011. Öljy vanerille. 28 x 28 x 4 cm.
Galerie Forsblom, Helsinki. 20.9.2011.

Rantanen, Mari: *Imprisoned by Beauty 4* (osa sarjasta *Imprisoned by Beauty 1–8*). 2008. Akryylimaali ja pigmentti kankaalle. 140 x 120 cm.
<<http://www.marirantanen.com/paintings.html>> 26.3.2012

Vihma, Sini: *Häntä odotellessa III*. 2009. Öljy kankaalle. 160 x 214 cm.
<http://www.painters.fi/tmgalleria/nayttelyt2009/kuvat2009/vihma2_press.jpg> 26.3.2012

Kirjallisuus

Andersson, Fred. 2007. *Elis Eriksson – Ting och tecken*. Doctoral dissertation. Lund University.

Barry, Jackson. 1999. *Art, Culture, and the Semiotics of Meaning. Culture's Changing Signs of Life in Poetry, Drama, Painting, and Sculpture*. St. Martin's Press. New York.

Bauters, Merja. 2007. *Changes in Beer Labels and their Meaning. A Holistic Approach to the Semiotic Process*. Acta Semiotica Fennica XXVII. International Semiotics Institute at Imatra. Semiotic Society of Finland. Helsinki.

Bergman, Mats. 2009. Käytännöt vai rakenteet? C.S. Peircen semiotiikan retoriset lähtökohdat. Teoksessa Erja Hannula & Ulla Oksanen (toim). *Murtuvat merkit. Semiotiikan teoreettisen ja soveltavan tutkimuksen näkökulmia*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press. Palmenia. S. 135–149.

Deely, John. 1990. *Basics of Semiotics*. Indiana University Press. Bloomington & Indianapolis.
Elovirta, Arja. 1998. Katseen kuviteltu viattomuus. Teoksessa Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (toim.). *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. 2. painos. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä. S. 77–94.

Enckell, Carolus. *Taiteen kielet = Konstens språk = The languages of art*. Jorma Hautala, Jaakko Lintinen & Esko Nummelin (toim.). 2006. Porin taidemuseo. Porin taidemuseon julkaisuja 5. TUTKA – Porin taidemuseon tutkimuksia 8. Pori. Finepress, Turku. S. 36–37. Enckell, Carolus. 1984a. Taiteen kielet. Julkaistu alun perin *Taide* 3/1984.

Enckell, Carolus. *Taiteen kielet = Konstens språk = The languages of art*. Jorma Hautala, Jaakko Lintinen & Esko Nummelin (toim.). 2006. Porin taidemuseo. Porin taidemuseon julkaisuja 5. TUTKA – Porin taidemuseon tutkimuksia 8. Pori. Finepress, Turku. S. 40–42. Enckell, Carolus. 1984b. Väristä. Julkaistu alun perin *Taide* 5/1984.

Enckell, Carolus. *Taiteen kielet = Konstens språk = The languages of art*. Jorma Hautala, Jaakko Lintinen & Esko Nummelin (toim.). 2006. Porin taidemuseo. Porin taidemuseon julkaisuja 5. TUTKA – Porin taidemuseon tutkimuksia 8. Pori. Finepress, Turku. S. 61–63. Enckell, Carolus. 1984c. Ennen kaikki oli paremmin – Fragmentteja eräistä nykyaiteen ilmiöistä. Julkaistu alun perin *Taide* 6/1984.

Enckell, Carolus. *Taiteen kielet = Konstens språk = The languages of art*. Jorma Hautala, Jaakko Lintinen & Esko Nummelin (toim.). 2006. Porin taidemuseo. Porin taidemuseon julkaisuja 5. TUTKA – Porin taidemuseon tutkimuksia 8. Pori. Finepress, Turku. S. 45. Enckell, Carolus. 1992. Maalauksen kieli. Julkaistu alun perin *Taide* 1/1992.

Enckell, Carolus. 2006. Mykän maalauksen kielettömyys. Teoksessa Jorma Hautala, Jaakko Lintinen & Esko Nummelin (toim.). Enckell, Carolus. *Taiteen kielet = Konstens språk = The languages of art*. 2006. Porin taidemuseo. Porin taidemuseon julkaisuja 5. TUTKA – Porin taidemuseon tutkimuksia 8. Pori. Finepress, Turku. S. 226.

- Galerie Forsblom. Näyttelytiedote. *Carolus Enckell – maalauksia* 19.8.–25.9.2011. Ote näyttelytiedotteesta tutkielman kirjoittajan hallussa.
- Gombrich, E.H. 2002. *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. Kuudes painos (uusi johdanto). Ensi kertaa julkaistu 1960. Phaidon Press Limited. London. Phaidon Press Inc. New York.
- Goodman, Nelson. 1985. *Languages of Art: an approach to a theory of symbols*. Toinen painos. Hackett Publishing Company. Indianapolis.
- Goodman, Nelson. 1978. *Ways of Worldmaking*. Hackett Publishing Company. Indianapolis, Indiana.
- Hagman, Henri. 2011. *Taiteen tarkoitus – taiteeseen kätkeyty ihmisen utopia ja sen toteuttaminen*. Kustannus Oy Taide. As Pakett, Tallinna.
- Hannula, Mika. 2003. *Kaikki tai ei mitään – kriittinen teoria, nykyaide ja visuaalinen kulttuuri*. Kuvataideakatemia. Helsinki.
- Häkli, Sirpa. 2009. Abstraktin muodon puhtaudesta ja universaalisuudesta. *Taidemaalaus* 3. S. 22–25.
- Itiä, Inkamaija. 2003. Modernismin rajankäyntiä. Teoksessa Helena Sederholm, Heikki Hanka, Marja-Terttu Kivirinta, Soili Sinisalo & Riikka Stewen (toim.). *Pinx.: maalaustaide Suomessa. Siveltilmen vetoja*. Weilin+Göös Oy. WS Bookwell Oy. Porvoo. S. 198–201.
- Johansson, Hanna. 2010. Liikkuvan kuvan materiaalisuus ja haptinen representaatio. Teoksessa Tarja Knuuttila ja Aki Petteri Lehtinen (toim.). *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Gaudeamus Helsinki University Press Oy Yliopistokustannus, HYY Yhtymä. S. 196–213.
- Kaitaro, Timo. 2010. Miten esittää väritön vihreä ajatus? Representaatio surrealismissa. Teoksessa Tarja Knuuttila & Aki Petteri Lehtinen (toim.). *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Gaudeamus Helsinki University Press. Oy Yliopistokustannus, HYY Yhtymä. S. 158–171.
- Kaitavuori, Kaija. 1993. *Nykyaiteen museon opas*. Helsinki.
- Kivirinta, Marja-Terttu. 2007a. Kuuma väri, häilyvä valo. Kävelyä Mari Rantanen maalausten rinnalla. Teoksessa Rantanen, Mari. *Mari Rantanen: maalauksia 1986–2007. Värin koodi, tunteen paikka*. Like, Helsinki. S. 5–18.
- Kivirinta, Marja-Terttu. 2007b. Värit muuttuvat valoksi. Mari Rantanen. Teoksessa Kivirinta, Marja-Terttu. *Yhdeksän taiteilijaa*. Werner Söderström osakeyhtiö. Helsinki. WS Bookwell Oy, Porvoo. S. 130–139.
- Krauss, Rosalind. 1985. Grids. 1978. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. London. S. 8–22.
- Kuusamo, Altti. 2003. Miten abstrakti esittää itseään. Teoksessa Helena Sederholm, Heikki Hanka, Marja-Terttu Kivirinta, Soili Sinisalo & Riikka Stewen (toim.). *Pinx.: maalaustaide Suomessa. Siveltilmen vetoja*. Weilin+Göös Oy. WS Bookwell Oy. Porvoo. S. 168–171.
- Kuusamo, Altti. 1996. *Tyylistä tapaan. Semiotikka, tyyli, ikonografia*. Gaudeamus. Tampere.
- Lammenranta, Markus. 2010. Taiteiden kielet ja maailmojen tekeminen. Teoksessa Tarja Knuuttila ja Aki Petteri Lehtinen (toim.). *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Gaudeamus Helsinki University Press Oy Yliopistokustannus, HYY Yhtymä. S. 109–131.
- Lopes, Dominic. 1996. *Understanding Pictures*. Clarendon Press. Oxford.
- Lukkarinen, Ville. 1998. Taiteen kielet. Teoksessa Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (toim.). *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. 2. painos. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä. S. 95–111.
- Lukkarinen, Ville. 1998. Taiteen tarina. Teoksessa Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (toim.). *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. 2. painos. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä. S. 17–56.

- Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture Theory*. The University of Chicago Press. Chicago & London.
- Moszynska, Anna. 1990. *Abstract Art*. Thames and Hudson Ltd, London. Reprinted 1995. Printed and bound in Singapore by C.S. Graphics.
- Määttä, Pentti. 2007. Secondness ja konventionaalisuuden rajat. Teoksessa Harri Veivo (toim.). *Vastarinta/ resistanssi. Konfliktit, vastustus ja sota semiotiikan tutkimuskohteina*. Yliopistopaino Kustannus/ Helsinki University Press. Yliopistopaino. Helsinki. S. 117–129.
- Nöth, Winfried. 1995. *Handbook of Semiotics*. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis.
- Osborne, Harold. 1979. *Abstraction and Artifice in Twentieth-Century Art*. Clarendon Press. Oxford.
- Panofsky, Erwin. 1955. *Meaning in the Visual Arts*. Doubleday Anchor Books. Doubleday & Company, Inc. Garden City, N. Y.
- Pasanen, Kimmo. 2004. *Musta neliö. Abstraktin taiteen salat*. Kustannus Oy Taide. Helsinki.
- Peirce, Charles Sanders. 1885. [from] On the Algebra of Logic: A Contribution to the Philosophy of Notation (1885). Teoksessa Houser, Nathan & Kloeser, Christian (toim.). *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume I (1867–1893)*. 1992. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis. S. 225–228.
- Peirce, Charles Sanders. 1887. The Fixation of Belief. (1887). Teoksessa Houser, Nathan & Kloeser, Christian (toim.). *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Volume I (1867–1893)*. 1992. Indiana University Press. Bloomington and Indianapolis. S. 109–123.
- Pietarinen, Ahti-Veikko. 2010. Ajatusten liikkuvat kuvat: Representaatio logiikassa. Teoksessa Tarja Knuuttila & Aki Petteri Lehtinen (toim.). *Representaatio. Tiedon kivijalasta tieteiden työkaluksi*. Gaudeamus Helsinki University Press. Oy Yliopistokustannus, HYY Yhtymä. S. 94–108.
- Pietarinen, Ahti-Veikko & Snellman, Lauri. 2009. Käytännöt Peircen merkitysteoriassa. Pragmatismista pragmatismiin, tieteistä taiteisiin. Teoksessa Erja Hannula & Ulla Oksanen (toim.). *Murtuvat merkit. Semiotiikan teoreettisen ja soveltavan tutkimuksen näkökulmia*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press. Palmenia. S. 150–165.
- Rantala, Veikko. 1998. Käsitteellisyys taiteessa. Teoksessa Irma Vierimaa, Kari Kilpeläinen, Anne Sivuola-Gunaratnam (toim.). *Siltoja ja synteesejä. Esseitä semiotiikasta, kulttuurista ja taiteesta*. Gaudeamus Kirja/ Oy Yliopistokustannus University Press Finland Ltd. Tampere. S. 370–379.
- Rantanen, Mari. 2008. Viestejä Sam Vannille. Teoksessa Tuula Karjalainen, Tuija Kuutti & Erja Pusa (toim.). *Sam Vanni: opettaja ja esikuva*. Helsingin kaupungin taidemuseo. Helsingin kaupungin taidemuseon julkaisuja no 103. Taidemuseo Meilahti, Helsinki. Art-Print Oy, Helsinki. S. 32–35.
- Rautio, Pessi. 2007. Kuinka opin katsomaan. Epäilyksen ja varmuuden samanaikaisesta helpottavuudesta. Teoksessa Timo Valjakka (toim.). *Juhana Blomstedt*. Teos on julkaistu Helsingin kaupungin taidemuseossa 17.10.2007–6.1.2008 järjestetyn Juhana Blomstedtin näyttelyn yhteydessä. WS Bookwell Oy, Porvoo. Werner Söderström osakeyhtiö, Helsinki. S. 77–102.
- Rehor, Petr. 2011. Elämisen ilo ja modernismin puolustus. *Taide* 5. S. 49.
- Saarikangas, Kirsi. 2002. Arki, koristeet ja moderni arkkitehtuuri. Tilan ja sukupuolen suhteista. Teoksessa Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä (toim.). *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Gaudeamus Kirja. Oy Yliopistokustannus University Press Finland. Helsinki. Tammer-Paino, Tampere. S. 211–241.
- Saarikangas, Kirsi. 1998. Johdanto: Merkityksellinen tila. Teoksessa Kirsi Saarikangas (toim.). *Kuvasta tilaan. Taidehistoria tänään*. 1998. Vastapaino. Tampere. S. 7–16.
- Seppä, Anita. 2002. Feministinen avantgarde – autonomisen estetiikan anarkistinen sisarpuoli. Teoksessa Pauline von Bonsdorff & Anita Seppä (toim.). *Kauneuden sukupuoli. Näkökulmia feministiseen estetiikkaan*. Gaudeamus Kirja. Oy Yliopistokustannus University Press Finland. Helsinki. Tammer-Paino, Tampere. S. 48–75.

- Sonesson, Göran. 1992. *Bildetydelser. Inledning till bildsemiotiken som vetenskap*. Studentlitteratur. Lund.
- Suominen-Kokkonen, Renja. 1998. Taiteen sosiaaliset ulottuvuudet. Teoksessa Arja Elovirta & Ville Lukkarinen (toim.). *Katseen rajat. Taidehistorian metodologiaa*. Helsingin yliopiston Lahden tutkimus- ja koulutuskeskus. 2. painos. Gummerus Kirjapaino Oy, Jyväskylä. S. 151–174.
- Valjakka, Timo. 2007. Tiloja ja paikkoja tunteelle. Teoksessa Rantanen, Mari. *Mari Rantanen: maalauksia 1986–2007. Värien koodi, tunteen paikka*. Like, Helsinki. S. 19–35.
- Veivo, Harri. 2009. Lyhyt johdatus semiotiikkaan 2000-luvun alussa. Teoksessa Erja Hannula & Ulla Oksanen (toim.). *Murtuvat merkit. Semiotiikan teoreettisen ja soveltavan tutkimuksen näkökulmia*. Helsinki: Gaudeamus Helsinki University Press. Palmenia. S. 7–27.
- Veivo, Harri. 2002. Merkki, kulttuuri, kokemus. Teoksessa Anu Airola, Heikki J. Koskinen & Veera Mustonen. (toim.). *Merkkillinen merkitys*. Yliopistopaino, Helsinki. S. 130–142.
- Veivo, Harri & Huttunen, Tomi. 1999. *Semiotiikka. Merkeistä mieleen ja kulttuuriin*. Oy Edita Ab. Helsinki.
- Vihma, Sini. 2012. Teksti näyttelytiedotteessa, Kuvataideakatemia galleria FaFa:n näyttely *Uudet maisteriopiskelijat – Birds of a Feather Flock Together*, 27.1.–12.2.2012. Ote näyttelytiedotteesta tutkielman kirjoittajan hallussa.
- Virtanen, Arto. 1990. *Carolus Enckell*. Weilin + Göös. Helsingin Liikekirjapaino Oy.
- Vitz, Paul C. & Glimcher, Arnold B. 1984. *Modern Art and Modern Science. The Parallel Analysis of Vision*. Praeger Publishers. CBS Educational and Professional Publishing a Division of CBS Inc. New York.
- Vuorinen, Jyri. 1997. *Taideteos merkinä: johdatus semioottiseen taidekäsitukseen*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. Helsinki.
- Walton, Kendall L. 1990. *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. London.
- Weckman, Jan Kenneth. 2005a. Seitsemän maalauksen katsominen. Teoksessa Jan Kenneth Weckman. 2005. *Seitsemän maalauksen katsominen/Maalaus maailman osana*. Kuvataideakatemia ja Like.
- Weckman, Jan Kenneth. 2005b. Maalaus maailman osana. Teoksessa Jan Kenneth Weckman. 2005. *Seitsemän maalauksen katsominen/Maalaus maailman osana*. Kuvataideakatemia ja Like.
- Wollheim, Richard. 1991. What the Spectator sees. Teoksessa Norman Bryson, Michael Ann Holly & Keith Moxey (toim.). *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Polity Press. Printed by Butler & Tanner. S. 101–150.

Elektroniset lähteet

- Peirce, Charles S. (Charles Sanders). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Electronic Edition. Volume 2.: *Elements of Logic* [viitattu 27.2.2012]. Saatavissa: <<http://pm.nlx.com/xtf/view?docId=peirce/peirce.02.xml;chunk.id=div.peirce.cp2.10000;toc.id=div.peirce.cp2.10000;brand=default>> (CP 2.228)
- Peirce, Charles S. (Charles Sanders). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Electronic Edition. Volume 4.: *The Simplest Mathematics* [viitattu 27.2.2012]. Saatavissa: <<http://pm.nlx.com/xtf/view?docId=peirce/peirce.04.xml;chunk.id=div.peirce.cp4.6;toc.depth=1;toc.id=div.peirce.cp4.10000;brand=default;query>> (CP 4.536)

Peirce, Charles S. (Charles Sanders). *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Electronic Edition. Volume 5.: *Pragmatism and Pragmaticism* [viitattu 27.2.2012]. Saatavissa: <<http://pm.nlx.com/xtf/view?docId=peirce/peirce.05.xml;chunk.id=div.peirce.cp5.10000;toc.id=div.peirce.cp5.10000;brand=default>>

(CP 5.494)

(CP 5.400, CP 5.494)

Liitteet

Liite 1. Kuvaluettelo

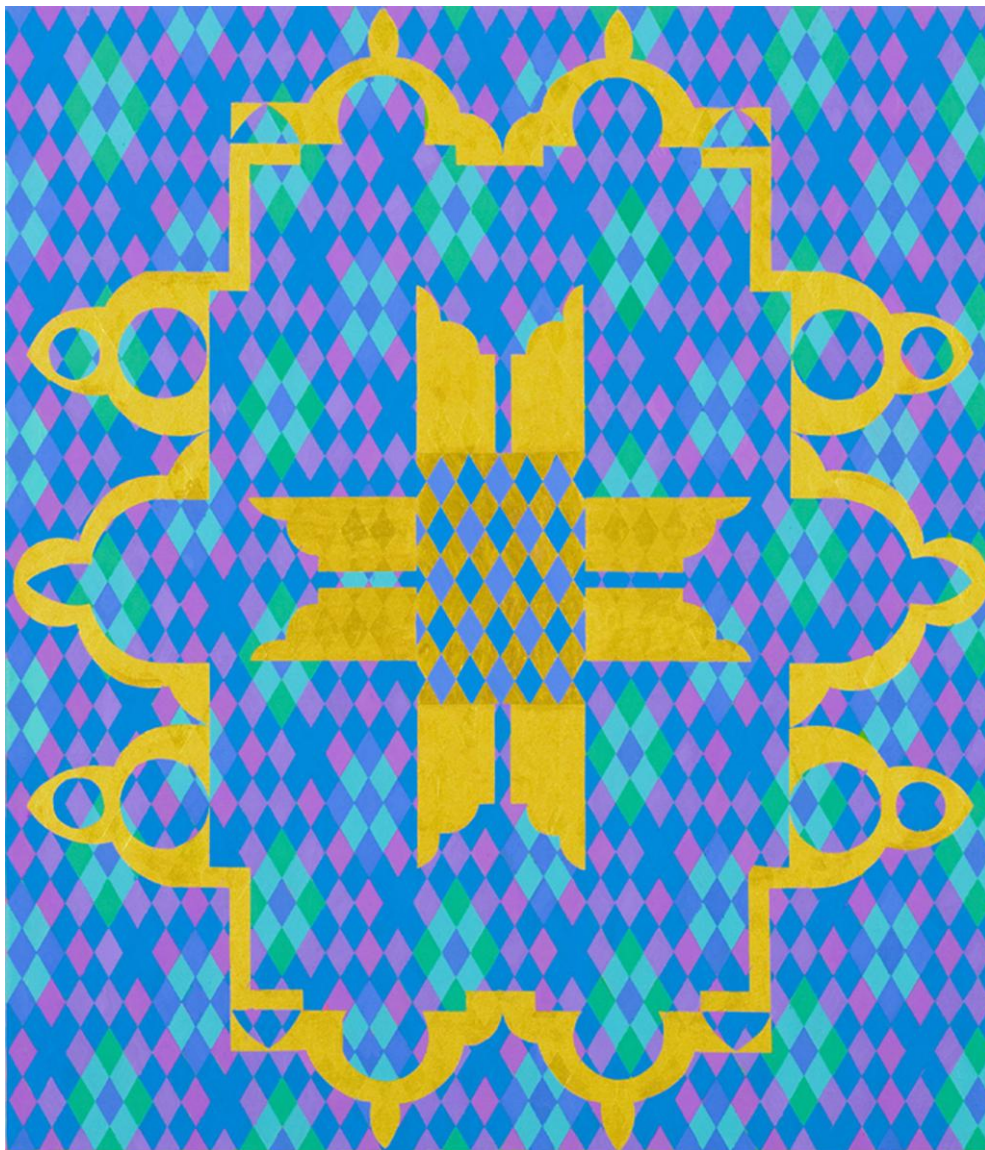
Kuva 1.



Enckell, Carolus. *Axenometry*. 2011. Öljy vanerille. 28 x 28 x 4 cm.

Kuva: Galerie Forsblom, Helsinki. 20.9.2011.

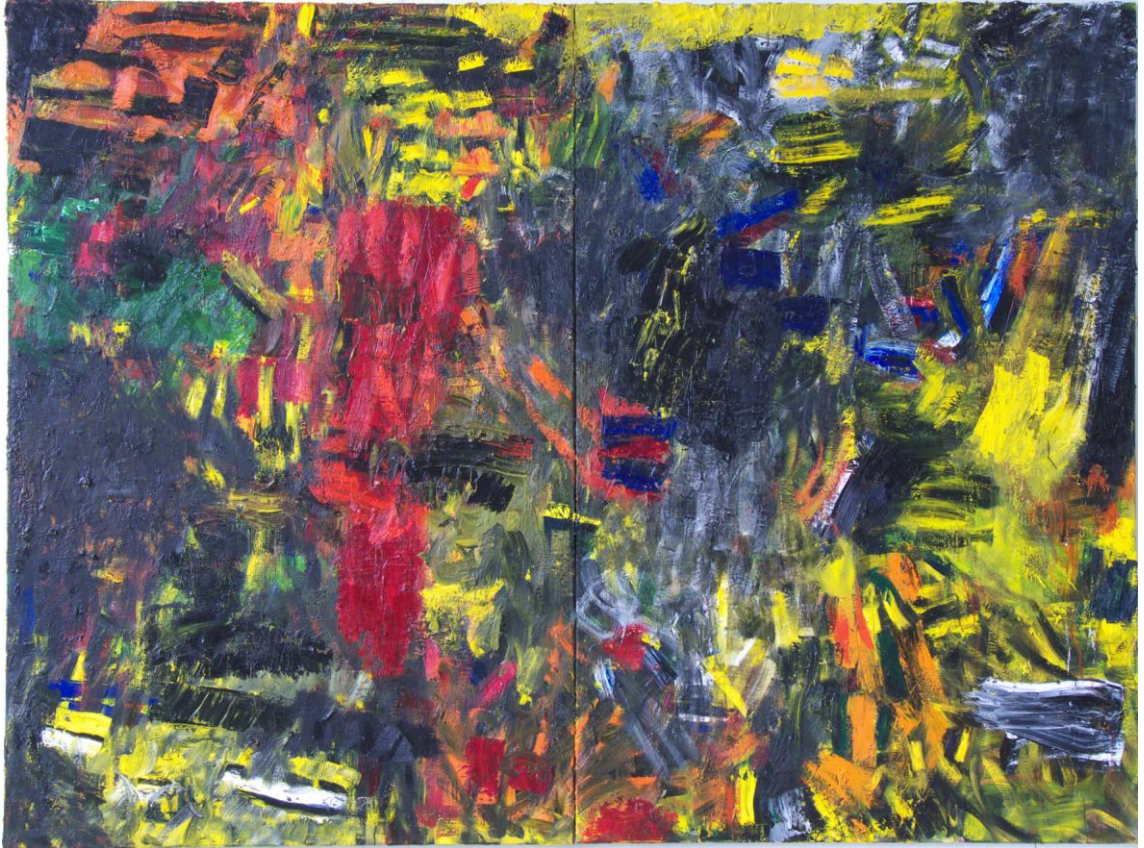
Kuva 2.



Rantanen, Mari. *Imprisoned by Beauty 4* (osa sarjasta *Imprisoned by Beauty 1–8*). Akryyli ja pigmentti kankaalle. 140 x 120 cm.

Kuva: <<http://www.marirantanen.com/paintings.html>> 26.3.2012

Kuva 3.



Vihma, Sini. *Häntä odotellessa III*. 2009. Öljy kankaalle. 160 x 214 cm.

Kuva: <http://www.painters.fi/tmgalleria/nayttelyt2009/kuvat2009/vihma2_press.jpg> 26.3.2012